

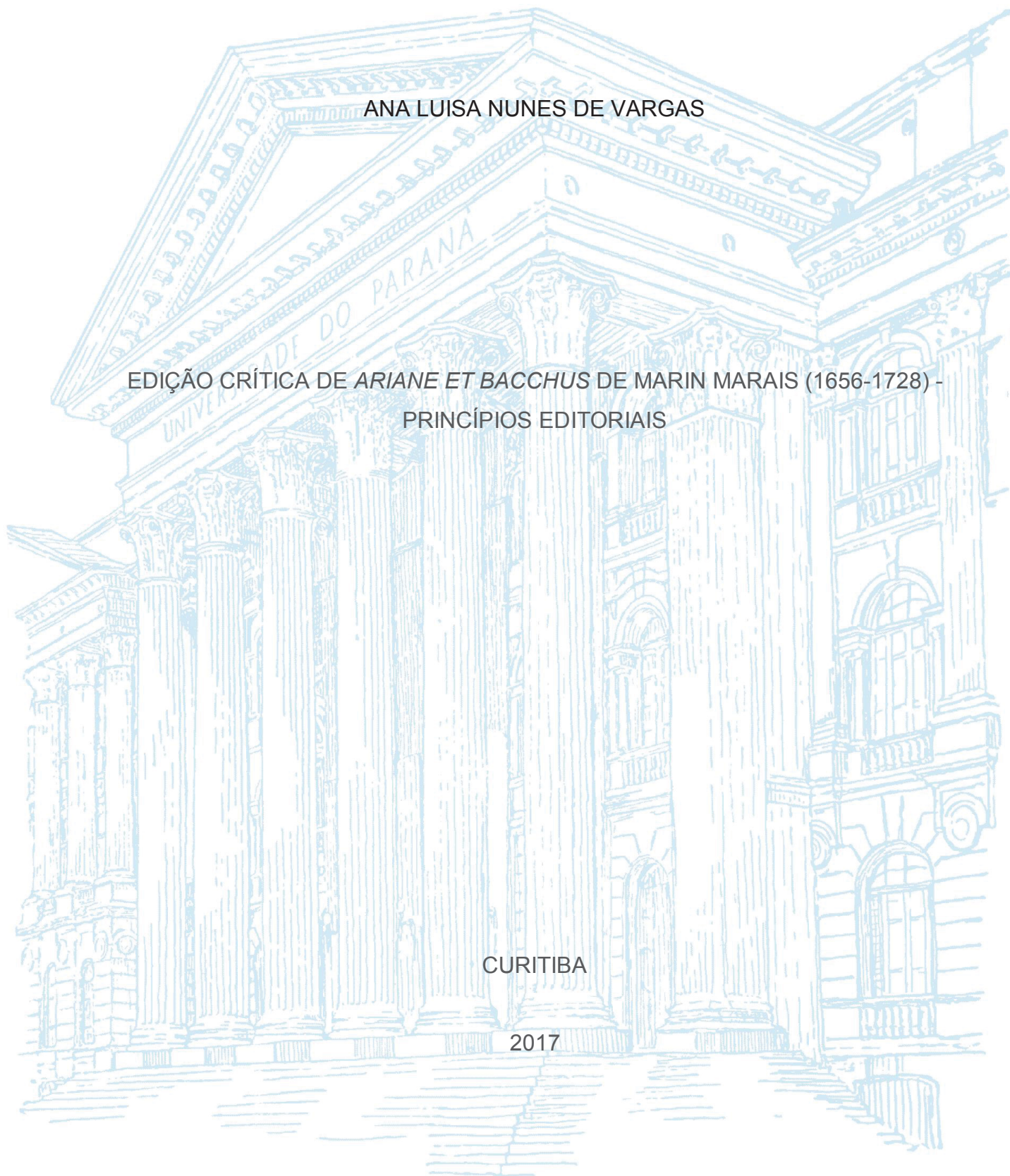
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA LUISA NUNES DE VARGAS

EDIÇÃO CRÍTICA DE *ARIANE ET BACCHUS* DE MARIN MARAIS (1656-1728) -  
PRINCÍPIOS EDITORIAIS

CURITIBA

2017



ANA LUISA NUNES DE VARGAS

EDIÇÃO CRÍTICA DE *ARIANE ET BACCHUS* DE MARIN MARAIS (1656-1728) -  
PRINCÍPIOS EDITORIAIS

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música, no Curso de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dra. Silvana Ruffier Scarinci

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Cabral  
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Vargas, Ana Luisa Nunes de  
Edição crítica de *Ariane et Bacchus* de Marin Marais (1656-1728): um estudo sobre os princípios editoriais / Ana Luisa Nunes de Vargas. – Curitiba, 2018.  
126 f. : il.

Orientadora: Prof. Dra. Silvana Ruffier Scarinci  
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

1. Texto musical - Processo editorial. 2. Música - Editoriais críticos 3. Marais, Marin (1656-1728) I.Título.

CDD 780.9032

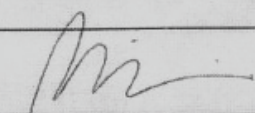
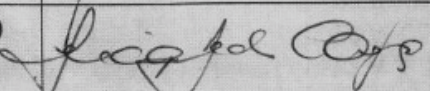
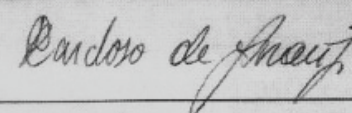


## PARECER

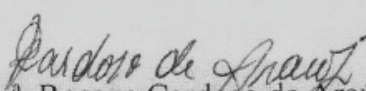
Defesa de dissertação de mestrado de **Ana Luisa Nunes de Vargas** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Silvana Scarinci**, **Lúcia Becker Carpena**, **Rosane Cardoso de Araújo**, arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: "**Edição Crítica de *Ariane et Bacchus* de Marin Marais (1656 – 1728) – Princípios Editoriais**".

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Silvana Scarinci (UFPR)		aprovada
Lúcia Becker Carpena (UFRGS)		aprovada
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)		aprovada

Curitiba, 24 de fevereiro de 2017.

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosane Cardoso de Araújo  
Coordenadora do PPGMúsica



## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Profa. Dra. Silvana Scarinci, pelo generoso compartilhar do conhecimento, pelas valorosas ideias na arte e na vida e pelos bons momentos destes dois anos de estudo.

Aos professores Dra. Rosane Cardoso de Araújo, Dra. Lucia Carpena e Dr. Marcelo Fagerlande pela sua disposição, colaboração e observações nas bancas de Qualificação e Defesa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.

À CAPES, pelo auxílio financeiro no fornecimento da bolsa de estudos.

À Profa. Dra. Maria Caraci Vela, pela doação de seus preciosos livros sobre filologia musical.

Ao Secretário da Pós, Gabriel Snak Firmino, por sua paciência e cooperação.

Aos colegas do LAMUSA, pelas dicas, trocas de ideias, trabalhos e risadas.

Aos alunos que inspiram e que também levam bronca, que disponibilizam seu tempo para ensaiar e fazer parte dos nossos concertos.

Aos meus pais que sempre apoiaram as minhas escolhas com carinho e confiança.

À Julia e à Laura, que souberam esperar o momento para utilizar o computador.

Ao Marcus pela paciência, incentivo, companhia e compreensão.

## RESUMO

A edição crítica de *Ariane et Bacchus* de Marin Marais (1656-1728) é um trabalho de reconstituição de uma obra lírica pertencente à última década do século XVII. Primeiramente, apresentaremos o músico Marin Marais e sua relação com a *tragédie en musique*, assim como os principais aspectos deste gênero e seu papel na sociedade francesa do Antigo Regime como manifestação artística. Logo após, traçaremos um breve histórico das publicações e edições musicais ao longo dos séculos, assim como a evolução das edições críticas nos últimos duzentos anos. Em seguida, identificaremos os principais tipos de edição, focalizando na edição crítica. Concluindo, descreveremos os processos editoriais necessários para o estabelecimento do texto musical. Esta dissertação objetiva estabelecer critérios para orientar decisões editoriais que fundamentam e sistematizam a edição crítica de *Ariane et Bacchus* baseado nas abordagens dos principais autores que hoje tratam do assunto.

Palavras-chave: *Ariane et Bacchus*; Marin Marais; edição crítica.



## ABSTRACT

The critical edition of Marin Marais' (1656-1728) *Ariane et Bacchus* is a re-constitution of a lyrical work that belongs to the last decade of the 17th century. Firstly, we will present the musician Marin Marais and his relationship with the lyrical tragedy, as well as the main aspects of the *tragédie en musique* and its role in the French society of the *Ancient Regime* as an artistic expression. Afterwards we will outline a short history of publications and musical editions throughout the centuries, as well as the evolution of the critical edition in the last two hundred years. Then we will identify the main types of edition, focusing on the critical edition. For the conclusion, we will describe the editorial processes necessary for the establishment of the musical text. This dissertation aims establish criteria to guide editorial decisions that base and systematise the critical edition of *Ariane et Bacchus* of Marin Marais, based on the approaches of major authors in the field.

Keywords: *Ariane et Bacchus*; Marin Marais; critical edition.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 MAPA DE PARIS ENTRE 1600-1770. IGREJA DE SAINT-GERMAIN DE L'AUXERROIS .....	1
FIGURA 2 RETRATO DE MARIN MARAIS POR SAINT-JEAN.....	3
FIGURA 3 EXTRATO DO PRIVILÉGIO DO REI.....	3
FIGURA 4 ARIANE ET BACCHUS, ATO I, CENA I. ARIANE.....	4
FIGURA 5 ARIANE ET BACCHUS, ATO III, CENA 5. ARIANE .....	7
FIGURA 6 USO EXPRESSIVO DO MELISMA. ATO I, CENA 5. CORO.....	9
FIGURA 7 ARIANE ET BACCHUS, ATO IV, CENA 4. ENTRÉE POUR LE DEMONS .....	11
FIGURA 8 ARIANE ET BACCHUS, ATO V, CENA FINAL, CORO E TRIO TENDRES AMANTS .....	14
FIGURA 9 ARIANE ET BACCHUS, ATO I, CENA 5, BOURRÉE .....	19
FIGURA 10 ARIANE ET BACCHUS, ATO III, CENA 6, AIR POUR LES FLUTES ...	21
FIGURA 11 TÉLÉMAQUE, CENA 9 DE MARIN MARAIS, COPIADA DE ARIANE ET BACCHUS .....	22
FIGURA 11 TROMPETES E TÍMPANOS EM NO PRÓLOGO DE ARIANE ET BACCHUS.....	22
FIGURA 12 MONTEVERDI, SALVE REGINA, EDIÇÃO DE MALIPIERO COM BAIXO CONTÍNUO REALIZADO, 1942. ....	23
FIGURA 13 BLOCO DE MADEIRA REPRESENTANDO O OPUSCULUM MUSICES DE NICOLAUS BURTIUS, 1487 E A IMPRESSÃO CORRESPONDENTE. BOLO-NHA, ITÁLIA. MEDIDAS: 19X14CM.....	24
FIGURA 14 MAINZ PSALTER. PSALTERIUM. MAINZ: FUST AND SHOEFFER, 14 AGOSTO 1457. ....	25
FIGURA 15 TIPOS DE METAL USADOS PARA IMPRESSÃO MUSICAL.....	25
FIGURA 16 PETRUCCI, HARMONICE MUSICES ODHECATON A, VENEZA, 1501 RISM 1503.....	26



FIGURA 17 ANTIGA IMPRESSORA (1568). PRODUZIA CERCA DE 240 IMPRESSÕES POR DIA. ....	27
FIGURA 18 FAC-SÍMILE DA PARTITION POUR VIOLE DE GAMBE ET BASSE CONTINUE, DE MARIN MARAIS. ÉD. FUZEAU. ....	29
FIGURA 19 MOZART SONATA EM DÓ MAIOR, EDITORES SCHRADIECK E RIHM, ED. SCHIRMER, 1906. ....	30
FIGURA 20 MOZART SONATA EM DÓ MAIOR, EDITORES SCHNABEL E FLESH, ED. PETERS, 1912. ....	34
FIGURA 21 MOZART SONATA EM DÓ MAIOR, EDITOR NÃO ESPECIFICADO, BÄRENREITER, 1879. ....	36
FIGURA 22 FAC-SÍMILE DOS TRÊS PRIMEIROS COMPASSOS DA SONATA EM DÓ MAIOR (K. 296) DE MOZART. ....	38
FIGURA 23 CLASSIFICAÇÃO DOS TEXTOS MUSICAIS .....	39
FIGURA 24 DIDASCÁLIAS NA PÁGINA INICIAL DO LIBRETO DE ARIANE ET BACCHUS (1696). ....	40
FIGURA 25 CLAVES ANTIGAS DA ABERTURA DO PRÓLOGO DE THÉSÉE DE LULLY (ED. BALLARD, 1688). ....	41
FIGURA 26 PERSONAGENS DA TRAGÉDIE – DIDON .....	42
FIGURA 27 EXEMPLO DO APARATO CRÍTICO EM DIDON. ....	44
FIGURA 28 COREOGRAFIA DE PÉCOUR PARA UMA DANÇA CANÁRIO DE DIDON. ....	48
FIGURA 29 ABERTURA DO PRÓLOGO DE ARIANE ET BACCHUS. FONTE [A] MS. PHILIDOR, 1703 .....	48
FIGURA 30 BRASÃO DE PHILIDOR .....	49
FIGURA 31 FONTE [B]. ATO II, FINAL CENA 1, ARIANE, IMPRESSA, ED. BALLARD, PARIS, 1696. ....	49
FIGURA 32 PÁGINA 2 DA FONTE [B] DO PRÓLOGO DE ARIANE ET BACCHUS, PARIS, 1696. ....	50

FIGURA 33 FONTE [C], MANUSCRITO PHILIDOR, PRÓLOGO, PARTE DE PREMIER DESSUS DE VIOLON.....	51
FIGURA 34 IMAGEM DAS ARMAS REAIS ONDE APARECE A FLOR DE LIS, SÍMBOLO DA MONARQUIA FRANCESA, IMPRESSA NO FRONTISPÍCIO DE MUITAS OBRAS IMPRESSAS POR BALLARD. ....	51
FIGURA 35 FRONTISPÍCIO DO LIBRETO DE ARIANE ET BACCHUS DE 1696. ..	51
FIGURA 36 COMPASSOS 110-111, ATO I CENA 1. ARIANE .....	52
FIGURA 37 COMPASSOS 110-112. TRANSCRIÇÃO CORRIGIDA COM NOTA CRÍTICA. ATO I, CENA 1. ARIANE.....	52
FIGURA 38 ORNAMENTOS NA ED. BALLARD, 1696. ....	53
FIGURA 39 USO DA ABREVIATURA IJ REPRESENTANDO REPETIÇÃO.....	54
FIGURA 40 TEXTO POR EXTENSO DA ABREVIATURA IJ. ....	54
FIGURA 41 ATO III, CENA 3, RÉCITATIF JUNON. ....	56
FIGURA 42 ATO III, CENA 3. RÉCITATIF JUNON. ....	56
FIGURA 43 AVISO AO PÚBLICO DO TERCEIRO LIVRO DE PEÇAS PARA VIOLA DE MARAIS. (1711) .....	57



## LISTA DE TABELAS

TABELA 1 CONVERSÃO DAS CLAVES ANTIGAS .....	1
TABELA 2 ABREVIATURAS USADAS EM ARIANE ET BACCHUS .....	3
TABELA 3 TESSITURA DOS PERSONAGENS .....	3
TABELA 4 EXEMPLO DE TABELA DE REVISÃO DO ATO I, FONTE [A] .....	4
TABELA 5 TABELA DE REVISÃO DA FONTE [C] – DESSUS DE CHOEUR. ....	7
TABELA 6 TABELA DE REVISÃO DA FONTE [C] PREMIER E SECOND DESSUS DE VIOLON. ....	9
TABELA 7 TABELA COMPARATIVA DAS TRÊS FONTES [A] E [B] EM PRETO, [C] INSTRUMENTAL EM VERDE, [C] VOCAL EM AZUL. ....	11

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>MARIN MARAIS E ARIANE ET BACCHUS .....</b>	<b>3</b>
2.1	MARIN MARAIS (1656-1728).....	3
2.2	ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE .....	4
2.3	TRAGÉDIE EN MUSIQUE, TRAGÉDIE LYRIQUE.....	7
2.4	ARIANE ET BACCHUS.....	9
2.5	A ORQUESTRA .....	11
<b>3</b>	<b>AS EDIÇÕES MUSICAIS .....</b>	<b>14</b>
3.1	BREVE HISTÓRICO DA IMPRESSÃO E PUBLICAÇÃO MUSICAL .....	19
3.2	BREVE HISTÓRICO DA EDIÇÃO MUSICAL .....	21
3.3	TIPOS DE EDIÇÕES MUSICAIS .....	22
3.3.1	A EDIÇÃO FAC-SÍMILE .....	22
3.3.2	A EDIÇÃO DIPLOMÁTICA .....	23
3.3.3	A EDIÇÃO PRÁTICA OU INTERPRETATIVA .....	24
3.3.4	A EDIÇÃO URTEXT .....	25
3.3.5	A EDIÇÃO GENÉTICA.....	25
3.3.6	A EDIÇÃO ABERTA.....	26
3.3.7	A EDIÇÃO CRÍTICA.....	27
3.4	TEORIA DA EDIÇÃO CRÍTICA .....	29
3.4.1	TIPOS DE TEXTOS .....	30
3.4.2	ESTABELECIMENTO DO TEXTO CRÍTICO .....	34
3.4.3	APRESENTAÇÃO FORMAL DE UM TEXTO E O APARATO CRÍTICO .....	36
<b>4</b>	<b>COMPARAÇÃO ENTRE EDIÇÕES CRÍTICAS .....</b>	<b>38</b>
4.1	THÉSÉE .....	39



4.2	DIDON .....	40
<b>5</b>	<b>EDIÇÃO CRÍTICA DE ARIANE ET BACCHUS .....</b>	<b>41</b>
5.1	IDENTIFICAÇÃO DAS FONTES DE ARIANE ET BACCHUS .....	42
5.2	LIBRETOS .....	44
5.3	ESTABELECENDO PRINCÍPIOS FORMAIS E EDITORIAIS EM ARIANE ET BACCHUS .....	48
5.4	DECISÕES EDITORIAIS .....	48
5.5	O LIBRETO .....	49
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>49</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>50</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>51</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Na tradição da sociedade ocidental, a partitura está estabelecida como o principal transmissor do pensamento musical erudito. A fim de representar esta ideia musical e transcrever o pensamento do compositor, buscou-se desenvolver um sistema padronizado para registrar uma arte temporal como a música. Ingarden (1986) discute o papel da partitura e a sua identificação com a obra musical, lembrando que cada execução é uma experiência diferente para o intérprete e para o ouvinte. Portanto, não se trata de imobilizar a música como texto escrito, mas de preservar e transmitir a cultura e a criação das obras musicais num cânone de variados repertórios. Cada período histórico tem seus próprios códigos, cada cultura comunica diferentemente suas tradições, seus costumes e sua música. Podemos citar, por exemplo, a música folclórica, a música popular e suas improvisações, transmitidas oralmente ou informalmente e memorizadas pelo coletivo.

No campo da musicologia, a edição de textos musicais é uma atividade significativa, de grande responsabilidade, que se justifica na medida que se busca uma plena compreensão do texto musical. Sejam obras do passado, sejam obras recentes, a preparação de partituras acessíveis ao estudo e à interpretação merece uma abordagem rigorosa, a fim de que o intérprete, o estudioso, ou mesmo o leigo interessado tenham acesso a um material coerente, de qualidade, que reflita o mais próximo possível a intenção do compositor.

No ano de 2014, ao conversar com a professora Silvana Scarinci sobre a possibilidade de cursar o mestrado na Universidade Federal do Paraná (UFPR), tomei conhecimento que o Laboratório de Música Antiga (LAMUSA) estava iniciando a transcrição de *Ariane et Bacchus, tragédie en musique* de Marin Marais, com a finalidade de fazer uma edição moderna. Ao participar do grupo foram surgindo dúvidas de como fundamentar as escolhas feitas para esta edição da obra, o que levou à necessidade de pesquisar a teoria da edição crítica, assunto com pouca bibliografia em português.

Segundo Caraci Vela (2015), uma edição crítica inclui a “reconstrução do nível textual original, as *facies*<sup>1</sup> diferentes e o fenômeno da recepção do texto no tempo e no espaço”. Há pouco material de referência sobre edição crítica musical em língua portuguesa, tendo a pesquisa se baseado principalmente em autores como James Grier, Maria Caraci Vela e Carlos Alberto Figueiredo. Os autores citados concordam que não há um método específico, um modelo rígido quando se trata de edição. A apresentação formal do texto de *Ariane et Bacchus* ainda suscita questões de tipografia, de clareza de texto que devem ser resolvidas conforme vai-se imprimindo alguns exemplares do texto musical transcrito.

Nesta dissertação iniciamos com alguns fatos sobre a vida de Marin Marais e sua relação com a *tragédie en musique* e o papel da *Académie royale de musique* na França do final do século XVII e início do XVIII. No capítulo seguinte, apresentamos uma breve história das edições e impressões musicais, definimos posteriormente os tipos principais de edições e nos aprofundamos na edição crítica. No capítulo 4 comparamos duas edições críticas atuais de importantes *tragédies en musique* do século XVII, a fim de fundamentar as escolhas editoriais feitas para a nossa edição crítica. Finalmente, apresentamos o trabalho de edição de *Ariane et Bacchus*, seus problemas e as soluções encontradas.

Concordando com a opinião dos principais autores sobre o tema, a edição não é definitiva. Novos meios de informação e comunicação surgem a cada dia, trazendo possibilidades infinitas de transmissão do texto. Extraordinário é cultivar e manter a cultura, viva, dinâmica e acessível a todos.

---

<sup>1</sup>*Facies* (itálico original da autora), significando as faces diferentes que o texto pode receber pelo autor ao longo do processo de composição e subsequentes revisões ou durante os processos de tradição.

## 2 MARIN MARAIS E ARIANE ET BACCHUS

### 2.1 MARIN MARAIS (1656-1728)

Marin Marais nasceu e viveu em Paris. Atuou como violista da gamba (*basse de viole*) na corte de Luís XIV, foi compositor e professor de viola. A maior parte das informações de sua biografia provém de textos históricos publicados no *Le Parnasse françois* de Titon du Tillet (1732), no *Mercure de France* (1738) e no livro *Défense de la basse de viole* de Hubert Le Blanc (1740). Musicólogos do século XX e XXI como Lesure, Barthélemy, La Gorce e Milliot, Dratwicky entre os mais conhecidos, resgata-ram novos documentos em arquivos e bibliotecas sobre a vida de Marais, assim como partituras de suas obras. Podemos tomar como base para sua biografia os livros *Marin Marais*<sup>2</sup> de Jérôme de La Gorce e Sylvette Milliot e *Marin Marais violiste à l'Opéra*<sup>3</sup>, uma compilação de textos de vários autores reunidos por Benoît Dratwicky por ocasião dos 350 anos de nascimento do compositor.

Filho de um sapateiro chamado Vincent Marais e de Catherine Bellanger, Marais nasceu em uma família modesta. Segundo Milliot & La Gorce (1991), o jovem Marin entrou para a escola da matriz de Saint-Germain-L'Auxerrois por influência de seu tio Luís Marais, padre, recebendo “uma educação rigorosa que compreendia tanto a aprendizagem da leitura, da escritura, da gramática, como também do canto, do solfejo e provavelmente já de outras disciplinas musicais.”<sup>4</sup> A igreja localizava-se na região central de Paris, próxima ao Palácio do Louvre, do Palais-Royal, à esquerda do Marais e às margens do rio Sena. (Ver FIGURA 1).

---

<sup>2</sup> LA GORCE, Jérôme de; MILLIOT, Sylvette. Marin Marais. Paris: Fayard, 1991. 288 p.

<sup>3</sup> DRATWICKI, Benoît et al (Org.). Marin Marais: *violiste à l'Opéra*. Versailles: Éditions Du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2006. 304 p.

<sup>4</sup> *une éducation rigoureuse comprenant à la fois l'apprentissage de la lecture, de l'écriture, de la grammaire, mais aussi du chant, du solfège et probablement déjà d'autres disciplines musicales*. La Gorce, 2006, p.23.

FIGURA 1 Mapa de Paris entre 1600-1770. Igreja de Saint-Germain de l'Auxerrois



FONTE: Houar, 2011.<sup>5</sup>

Após deixar a escola, Marais tornou-se aluno de Sainte-Colombe<sup>6</sup>, a quem é creditado ter introduzido a sétima corda grave (contra-lá) e a cobertura de prata ao redor das cordas graves da viola. Lesure (1953) comenta que durante a infância de Marais, a viola era considerada um instrumento de acompanhamento, e que ainda em 1638, descrevia-a Pierre Trichet como um instrumento muito vulgar<sup>7</sup>. Nos textos de Titon du Tillet (1732, p.625) encontramos um relato que após seis meses, Sainte-Colombe percebeu que Marais poderia superá-lo no instrumento e “lhe diz que ele não teria nada mais a lhe mostrar”<sup>8</sup> que Marais devesse aprender. O mesmo autor prossegue contando que quando Sainte-Colombe foi questionado sobre o quê ele pensava sobre a maneira de Marais tocar, “ele lhes respondeu que havia alunos que

<sup>5</sup> [http://paris-atlas-historique.fr/resources/\\$C3\\$A9volution+1600\\_1700.pdf](http://paris-atlas-historique.fr/resources/$C3$A9volution+1600_1700.pdf), Acessado 09/01/2017.

<sup>6</sup> Marais dedicou a seu mestre uma de suas peças para viola no seu segundo livro; o *Tombeau de Monsieur de Sainte-Colombe*, publicado em 1701.

<sup>7</sup> assez vulgaire.

<sup>8</sup> il lui dit qu'il n'avait plus rien à lui montrer.



poderiam superar seu mestre, mas que o jovem Marais nunca encontraria alguém que o superasse.”<sup>9</sup>

Em 1675, aos 19 anos, Marais entrou para a *Académie royale de Paris*<sup>10</sup>, que estava sob a superintendência de Jean-Baptiste Lully. Seu nome aparece pela primeira vez registrado como integrante da orquestra da ópera *Atys* em 1676. Neste mesmo ano casou-se com Catherine Damicourt, com quem teve 19 filhos, dos quais, Roland Marais foi quem alcançou maior renome como violista e compositor. Sobre seus filhos narra Titon du Tillet:

Em 1709 ele apresentou quatro [filhos] a Louis o Grande, e deu à Sua Majestade um concerto de suas Peças de Viola, executado por ele e três de seus filhos: o quarto, que usava o hábito, tinha o cuidado de organizar os livros sobre as estantes, e de virar as páginas. O rei ouviu em seguida seus três filhos separadamente, e lhe disse: "Estou muito feliz por seus filhos; mas você sempre é Marais e seu pai ... " O Senhor e a Senhora Duquesa de Bourgogne tiveram no dia seguinte o mesmo concerto.<sup>11</sup>

Alguns anos mais tarde, em primeiro de agosto de 1679, após a vacância do cargo de viola devido à morte do violista Gabriel Craginet, Marais tornou-se *ordinaire de la Musique de la Chambre du roi pour la viole*, cargo que ocupou até 1725, quando aposentou-se. Com estes dois postos de trabalho, Marais encontrava-se no centro da vida musical francesa. Afirmam Milliot e La Gorce (1991) que provavelmente ele recebia um salário de 600 livres por ano, valor referente aos dados encontrados nos arquivos notariais de 1704 da orquestra de *la Chambre*, que somavam-se ao valor que recebia na *Académie royale de musique*.

Como violista, Marais possuía uma técnica apurada e foi considerado um grande virtuoso por Le Blanc, que afirmou, ao comparar Marais e Le Forqueray, que “o primeiro tocava como um anjo e o último como um diabo” (Le Blanc, 1740)<sup>12</sup>. Jean Rousseau (1687, p.25) observa ao mencionar aqueles que exerceram com excelên-

---

<sup>9</sup> *il leur répondit qu'il y avait des élèves qui pouvait surpasser leur maître, mais que le jeune Marais n'en trouverait jamais qui le surpassât.*

<sup>10</sup> Instituição criada em 1669 por Luís XIV, tinha como objetivo difundir a ópera francesa pelo reino.

<sup>11</sup> *En 1709 il en présenta quatre à Louis le Grand, et donna à Sa Majesté un Concert de ses Pièces de Viole, exécuté par lui et par trois de ses fils : le quatrième, qui portait pour alors le petit Colet, avait soin de ranger les Livres sur les pupitres, et d'en tourner les feuillets. Le Roi entendit ensuite ces trois fils séparément, et lui dit : « Je suis bien content de vos enfants ; mais vous êtes toujours Marais et leur père... » Monsieur et Madame la Duchesse de Bourgogne eurent le lendemain le même Concert. Titon du Tillet, Le Parnasse françois, 1732, p.627. (A expressão porter le petit colet significa usar hábito eclesiástico – Dictionnaire de la Académie française – 1798.*

<sup>12</sup> *Marais jouait comme un ange et le dernier comme un diable*. Le Blanc, H. *Défense de la Basse de viole*, Pierre Mortier. Amsterdam, 1740.

cia a arte da viola como Hotman, Sainte-Colombe e Pere Andre [ortografia original] e incluindo as habilidades à viola de Marais: "particularmente Senhor Marais, cujo conhecimento e uma bela execução o distinguem de outros, e o fazem merecidamente admirado por todos que o ouvem."<sup>13</sup> Sua importância na sociedade musical francesa pode ser comprovada também pelos dois retratos do músico, pintados durante sua vida. Na FIGURA 2 vemos um quadro restaurado na década de 1960 e atribuído ao pintor Saint-Jean (1658-1715), que retrata um Marin Marais jovem, ao lado de uma viola e foi verificado que a partitura, apesar de corresponder ao 3º Prelúdio do seu *Premier Livre*, possui algumas variantes. Outro quadro de Marais foi pintado por André Bouys e retrata o músico com cerca de cinquenta anos.

---

<sup>13</sup> *Particulièrement Monsieur Marais, dont la science & la belle execution le distinguent de tous les autres, & le font admirer avec justice de tous ceux qui l'entendent.* Rousseau, J. *Traité de la viole*, 1687, p. 25.

FIGURA 2 Retrato de Marin Marais por Saint-Jean.



FONTE: Dunford, 2006.<sup>14</sup>

Como compositor, entre 1686 e 1725 publicou cinco livros para viola da gamba, um número de quase 600 peças, muitas agrupadas em suítes, em variadas combinações para uma, duas e três violas, com ou sem acompanhamento de baixo contínuo: *Pièces de viole composées par M. Marais, Premier Livre* (1686), *Second Livre* (1701), *Troisième Livre* (1711), *Quatrième Livre* (1717) e o *Cinquième Livre* (1725). Seu primeiro livro de peças para viola<sup>15</sup> é dedicado a seu “mestre” Lully, num texto repleto de elogios e adjetivos conforme a retórica do século XVII:

<sup>14</sup> Disponível em <https://a2violes.wordpress.com/2013/08/02/recherche-sur-un-nouveau-tableau-de-marin-marais-comme-jeune-homme/><sup>14</sup>. Acessado 09/01/2017.

<sup>15</sup> *Premier livre de pièces à une et à deux violes*, Paris, 1686

Eu faria uma falta imperdoável, se, tendo a honra de ser um de vossos alunos, e vos estando ligado por tantas outras obrigações que me são particulares, eu não vos oferecesse os estudos daquilo que eu aprendi executando vossas sábias e admiráveis composições. Então, eu vos apresento esta coleção, assim como a meu superintendente, e como a meu benfeitor. Eu vou-la apresento também como ao primeiro homem que existiu em todos os vários personagens da música. Ninguém vos nega este título. Os mais extraordinários gênios confessam que eles não têm um caminho mais seguro e mais fácil, para ter sucesso nesta profissão, que o estudo de suas obras. Todos os príncipes da Europa que querem fazer florescer esta arte em seus Estados, não conhecem nenhuma outra maneira. Mas quaisquer que sejam estas vantagens, elas vos deixarão sempre alguma coisa a desejar. Um somente satisfaz vossos desejos e vos cobriu de glória. É ter agradado a Luís, o Grande e de ter provido à posteridade as árias sobre as quais ela celebrará o nome e as famosas proezas deste monarca. Vossos cantos eram os únicos que poderiam acompanhar dignamente sua história imortal. Eles passarão com ela a todas as nações. Nós já vimos povos, cujo som de sua grandeza atraiu os lugares mais distantes de nós, para voltarem encantados por suas canções quanto surpresos pela majestade do Herói para o qual vós as compusestes. Que frutos de vosso trabalho! mas ao mesmo tempo, que honra para mim! ter um tão ilustre protetor como vós e poder a cada dia vos testemunhar por meu apego e meu respeito, que eu sou/ Senhor/ Seu muito humilde, muito/ obediente e muito obrigado/ servo.<sup>16</sup>

Gordon J. Kinney (1966) observa a importância dos prefácios escritos por Marais que explicam os símbolos editoriais utilizados e os procedimentos na execução de técnicas não usuais ao instrumento.

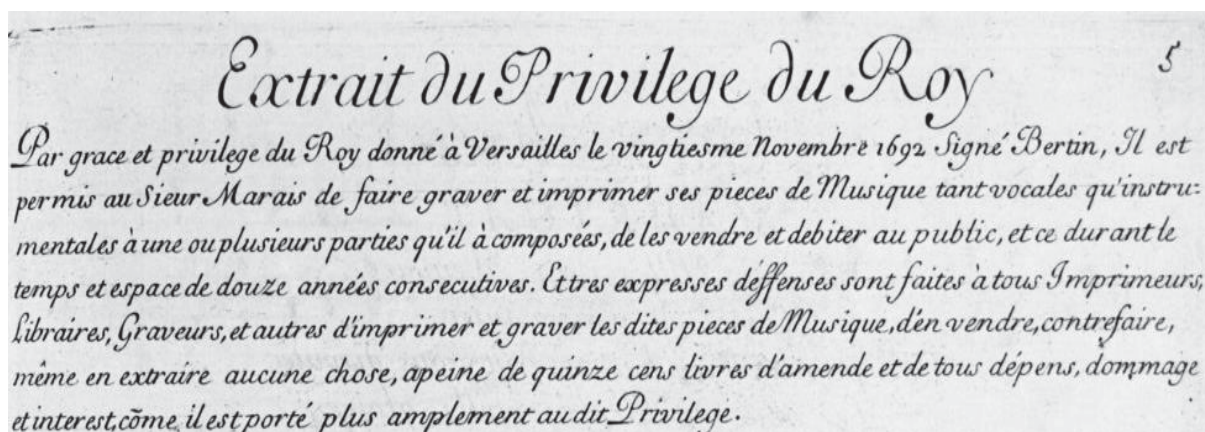
Em novembro de 1692, Marais recebe um privilégio do rei (Ver FIGURA 3) pelo qual tinha “permissão de deixar gravar e imprimir suas peças musicais tanto vocais quanto instrumentais a uma ou mais partes que ele compôs, de as vender e

---

<sup>16</sup> *Je ferois une faute inexcusable, si, ayant l'honneur d'être un de vos Eleves, et vous étant attaché par tant d'autres obligations qui me sont particulieres, je ne vous offrois les essais de ce que j'ay appris en executant vos Sçavantes et admirables compositions. Je vous presente donc ce recueil, et comme à mon Surintendant, et comme à mon Bienfaicteur. Je vous le presente aussi comme au premier homme qui ait jamais été dans tous les divers caracteres de Musique. Personne ne vous conteste ce titre. Les plus beaux genies confessent qu'ils n'ont point de route plus seure et plus facile, pour reüssir dans cette profession, que l'etude de vos Ouvrages.' Tous les Princes de l'Europe, qui veulent faire fleurir cet Art dans leurs Etats n'en connoissent plus d'autre voie. Mais quelsque puissent être ces avantages, ils vous laisseront toujours quelque chose a souhaiter. Un seul a rempli vos desirs et vous a comblé de gloire. C'est d'avoir plû à Louis le Grand, et d'avoir fourni à la Posterité les Airs sur lesquels elle celebrera le Nom et les fameux exploits de ce Monarque. Vos Chants étoient les seuls qui pouvoient dignement accompagner son immortelle Histoire. Ils passeront avec elle chez toutes les Nations. Déjà nous avons veu des Peuples, que le bruit de sa grandeur avoit attiré des Climats les plus éloignez de nous, s'en retourner charmez de vos Chansons autant qu'étonnez de la Majesté du Heros pour qui vous les composez. Quels fruits de vos travaux ! mais en mesme temps, quel honneur pour moi ! d'avoir un si Illustre Protecteur que vous, et de pouvoir tous les jours vous témoigner, par mon attachement et mon respect que je suis / Monsieur / Votre tres humble, tres / obeissant et tres obligé / serviteur, Marais. Marais, Pièces à une, 2–3.*

cobrar ao público e isto durante o tempo e espaço de doze anos”<sup>17</sup>. Com a possibilidade de deixar imprimir e publicar sua própria música, Marais subvencionava os custos da gravura e com isso, tornava-se proprietário das placas gravadas de suas obras.

FIGURA 3 Extrato do Privilégio do Rei



FONTE: Pièces en trio pour les flutes, violon & dessus de viole <sup>18</sup>.

Em outubro de 1705, Marais recebeu do rei mais um privilégio de dez anos para publicar suas obras.

Os prefácios de seus livros nos deixam vislumbrar um pouco do músico que ele era. Gordon J. Kinney (1966) observa a importância dos prefácios escritos por Marais que explicam os símbolos editoriais utilizados e os procedimentos na execução de técnicas não usuais ao instrumento. Marais compõe para si e para seu público. Como compositor, nos avisos de seu primeiro livro mostra-se preocupado com que suas peças não sejam executadas como ele as compôs, afirmando que mostrará todos os ornamentos que devem acompanhá-las e na sequência indicando suas abreviaturas e sinais. Nos prefácios do segundo e do quinto livro, parece queixar-se um pouco do atraso na publicação de seus livros e responsabiliza os gravadores, que na época estavam muito ocupados. No seu terceiro livro (1711), dirige-se ao público leitor e executante, dizendo que suas obras foram compostas para satisfazê-

<sup>17</sup> [...] Il est permis au Sieur marais de faire graver et imprimer ses pieces de musique tant vocales qu'instrumentales à une ou plusieurs parties qu'il a composées, de les vendre et debiter au public...

<sup>18</sup> Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010309b/f8.image.r=Marin%20Marais>, Acesso em 09/01/2017.



los, principalmente as peças curtas e fáceis, mescladas com outras mais difíceis para os mais avançados.

Estes livros foram reeditados após seu falecimento pela viúva de Marais e seus filhos no ano de 1728. Na carta de privilégio concedida a ela e seus filhos, podemos ler: "...reconhecer na sua pessoa os serviços que o falecido senhor Seu Marido nos concedeu durante vários anos com o aplauso do público"<sup>19</sup>.

O nome de Marais é mencionado em diversas fontes históricas, algumas já aqui citadas, que relatam fatos ocorridos na corte francesa, seja em concertos nos aposentos reais ou quando autoridades visitavam o soberano. Uma referência a Marais pode ser lida no *Mercure galant*<sup>20</sup> de abril de 1701, por ocasião de uma importante cerimônia que comemorava a recuperação de saúde do Delfim:

A cerimônia que foi feita no 27 do mesmo mês na Igreja dos Padres de l'Oratoire da rua Saint Honoré, para agradecer a Deus, da continuação da saúde do Rei, e da perfeita convalescença de Monsenhor o Delfim, foi uma das mais magníficas desta natureza, que foi vista desde muito tempo. A Académie Royale de Musique cantou o *Benedictus*, o *Te Deum* do falecido Sr. De Lully, com um *Domine salvum fac Regem* e uma oração particular ou moteto, do qual vós encontraríeis as palavras no final deste artigo, compostas pelo Padre Le Jay, jesuíta, um e outro musicados por Sr. Marais, Ordinaire de la Chambre du Roy, que conduziu esta ação com todo o sucesso imaginável. Havia duzentos e cinquenta músicos ou instrumentistas.<sup>21</sup>

No livro *Memórias do Marquês de Sourches*, temos o seguinte relato datado de 14 novembro de 1709, quando da visita do Príncipe-Eleitor da Baviera:

À noite, eles fizeram-no ouvir Marais, este célebre gambista, e ele [o Príncipe] teve um extremo prazer; pois, como ele mesmo tocava muito bem, ele conhecia melhor que outros toda a ciência e a delicadeza do tocar de Marais, o que fez com que ele quisesse ouvi-lo novamente após a ceia.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> reconnaître en sa personne les services que le decseu Sr. Son Mary nous a rendu pendant plusieurs années avec applaudissement du public.

<sup>20</sup> Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6272692j/f233.image>. Acessado em 16/01/21017.

<sup>21</sup> La cerimonie qui fut faite le 27. Du mesme mois dans l'Eglise des Peres de l'Oratoire de la ruë saint Honoré, pour remercier Dieu, de la continuation de la santé du Roy, & de la parfaite convalescence de Monseigneur le Dauphin, a esté une des plus magnifiques de cette nature, qui ait esté veuë depuis long-temps. L' Académie Royale de Musique chanta le benedictus, & le te Deum de feu Mr. De Lully, avec un Domine salvum fac Regem, & une priere particuliere ou Motet, dont vous trouverez les paroles à la fin de cet article, composée par le Pere le Jay Jesuite, l'un & l'autre mis en musique par Mr. Marests, Ordinaire de la Chambre du Roy, qui a conduit cette action avec tout le succez imaginable. Il y avoit deux cens cinquante Musiciens ou joüeurs d'instrumens.

<sup>22</sup> Le soir, on lui fit entendre Marais, ce célebre joueur de basse de viole, et il y prit un plaisir extrême; car, comme il en jouoit for bien lui-même, il connut mieux qu'un autre toute la science et la délicatesse du jeu de Marasi, ce qui lui donna envie de l'entendre encore après souper.

Durante o período de 1705 a 1709, Marais conduziu a orquestra da *Opéra de Paris*<sup>23</sup>, cargo que já havia exercido sob a direção de Lully. Retirou-se em 1725 da vida pública e da corte, mas ainda lecionava, como narra Titon du Tillet:

Antes de sua morte retirou-se em uma casa, rua de l'Oursine, Faubourg Saint Marceau, onde cultivava as plantas e as flores de seu jardim. Ele alugava enquanto isso uma sala rua du Batoir, bairro Saint André des Arcs, onde ele oferecia, duas ou três vezes por semana, aulas às pessoas que queriam aperfeiçoar-se na viola<sup>24</sup> (TITON DU TILLET, 1732, p. 627).

Marais faleceu em 1728, aos 72 anos, deixando um legado musical de grande qualidade na música instrumental e vocal. La Gorce assinala que no inventário de Marais havia muitos livros e partituras e que estes nunca foram encontrados.

Com a transformação da orquestra ao longo do século XVIII, e a dimensão das salas exigindo maior volume de som, a viola da gamba acabou sendo relegada ao esquecimento, e a música de Marais e seu instrumento quase desapareceram. Somente no final do século XIX, ressalta Sadie (1978, p.672) houve um ressurgimento de sua música quando Durand e filho publicaram algumas transcrições de suas obras para piano e viola e piano.<sup>25</sup>

## 2.2 ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE

A ópera como gênero surgiu na Itália, mais especificamente em Florença, onde poetas, músicos, pintores e outros artistas, buscavam reviver a antiga tragédia grega e se reuniam no que atualmente se chama a Camerata Bardi. Difundiu-se nos séculos seguintes pela Europa, principalmente entre os nobres e burguesia, patronos das artes em geral.

Na França, o rei Luís XIV, juntamente com Colbert e Mazarin, cria um sistema de academias, entre as quais as academias de dança, de inscrições e “belas-letras”, a de pintura e escultura, de arquitetura, e de ciências que deveriam normatizar, indicar as regras do bom gosto, e instruir as disciplinas com as quais se ocupa-

---

<sup>23</sup> Parfaict, C. et F. *Histoire de l'Académie royale de Musique*.

<sup>24</sup> *avant sa mort s'étoit retiré dans une maison, rue de l'Oursine, faubourg Saint Marceau, où il cultivoit les plantes et les fleurs de son jardin. Il louoit cependant une Salle rue du Batoir, quartier Saint André des Arcs, où il donnoit deux ou trois fois la semaine des leçons aux personnes qui vouloient se perfectionner dans la Virole.*

<sup>25</sup> Sadie, J.A.V., *Marin Marais and his contemporaries*, *The Musical Times*, Vol. 119, No. 1626 (Aug., 1978), pp. 672-674.

vam. Prosseguindo com as ideias absolutistas, as academias fiscalizavam como a imagem do rei seria mostrada em toda Europa. O reinado de Luís XIV foi acompanhado por uma política de mecenato, com grandes nomes nas artes e literatura como Corneille, Racine, Molière, Le Brun, Mignard, que ilustram a criatividade da época.

Em 1669, Luís XIV expede a carta patente da Academia de Ópera, concedendo um privilégio de doze anos a Pierre Perrin, poeta, encarregado de difundir a ópera francesa ao público, em resposta às várias academias de ópera inauguradas na Itália:

...desde alguns anos, os italianos estabeleceram diversas Academias nas quais se fazem representações em música, que chamamos Ópera <sup>26</sup>: que estas Academias são compostas dos mais excelentes músicos do Papa, e outros Príncipes, mesmo de pessoas de famílias honestas, nobres e burgueses de nascença, muito sábios e experientes na Arte da Música que vão cantar, fazem no presente os mais belos espetáculos e os mais agradáveis divertimentos.<sup>27</sup>

Neste período, analisa Powell (2000), enquanto o Hotel de Bourgogne apresentava algumas comédias musicais, o Teatro do Marais e o Teatro do Palais-Royal apresentavam peças de grandiosos espetáculos, tendo a *Troupe du Roy* <sup>28</sup> renovado o teatro para maiores possibilidades de maquinarias. Perrin, associando-se a Cambert e ao Marquês de Sourdéac e sob a proteção do Cardeal Mazarin, buscava agradar ao rei, compondo novas obras e também “provar a viabilidade da ópera na língua francesa” (*id.*). Mas nem tudo correu como esperado, como é relatado por Powell (*id.*, p.47): vários cantores processaram Perrin, o local reservado para a apresentação não havia sido autorizado e teve de ser construído em outra área, atrasando assim a inauguração da *Académie de l’Opéra*. Por outro lado, distanciados des-

---

<sup>26</sup> O termo ópera já aparece nas edições do *Dictionnaire de Furetière* (1690) e no *Dictionnaire de musique* de Brossard (1703). Apesar da palavra “opera” ter sido usada também na carta patente de Perrin, Sadler (2007) afirma que o *tragédie* ou *tragédie en musique* era comum na maioria dos libretos antes de 1760. É interessante ressaltar que a partir da segunda metade do século XVIII, o uso de *tragédie lyrique* tornou-se comum, inclusive em primeiras páginas de partituras.

<sup>27</sup> *depuis quelques années les Italiens ont établi diverses Académies, dans lesquelles il se fait des Représentations en Musique, qu'on nomme Opera : Que ces Académies étant composées des plus excellens Musiciens du Pape, & autres Princes, même de personnes d'honnêtes familles, nobles, & Gentilshommes de naissance, très-sçavans é expérimentés en l'Art de la Musique qui y vont chanter, font à présent les plus beaux Spectacles & les plus agréables divertissemens.* DUREY DE NOINVILLE, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de Musique en France*, Paris, Duchesne, 1757, vol. I, pp. 77-81.

<sup>28</sup> Grupo dirigido por Molière (1622-1673), estabelecido no Teatro do Palais-Royal, com subsídio e proteção do rei Luís XIV.

tes problemas, o rei, a corte e o público apreciavam as apresentações de Molière e Lully, seja em Saint-Germain ou durante os meses de outono para a temporada de caça em Chambord.

Em 1671, finalmente foi inaugurada a *Académie royale des Opéra*, local onde *Pomone*, de Perrin e Cambert, foi representada ao longo de oito meses cerca de 146 vezes. Mas a má administração do empreendimento – por mais de 3 meses os cantores não foram pagos e acrescentem-se abusos e maus-tratos – induziu a vários escândalos. No ano de 1672, Perrin, foi acusado de fraude, preso por dívidas que não podia pagar e teve de relegar sua posição a Jean-Baptiste Lully. Powell pondera sobre a probabilidade de Colbert ter favorecido e preparado Lully para assumir a direção da *Académie* como fica indicado na correspondência entre eles (*id.* p.55-56). O novo privilégio que seria dado a Lully, restringia o número de executantes nas apresentações que, a partir de um número de dois integrantes, teriam que pedir autorização a Lully e pagar a ele direitos autorais. Houve vários protestos, inclusive da *Troupe du Roy* de Molière, que cortou relações com o músico.

Em 15 de novembro de 1672, as apresentações de *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* estabelecem a “nova” *Académie royale de musique*. A sala do Palais-Royal onde estabeleceu-se a *Académie* em maio de 1673 podia receber mais de 2000 pessoas. Vigarani<sup>29</sup> foi contratado para sua renovação, o qual inspirou-se nos teatros italianos, os quais contavam com três fileiras de camarotes e um anfiteatro fortemente inclinado.<sup>30</sup> Muitas óperas continuaram a ser produzidas no teatro ininterruptamente durante cem anos, até que um incêndio o destruiu em abril de 1763.

No período em que Lully esteve à frente da *Académie*, foram apresentadas várias de suas *tragédies*: *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Roland* (1685), *Acis et Galatée* (1686) e *Armide*. Como a Luís XIV era um católico, estas obras eram preparadas e exibidas, em geral, no período de carnaval, antes de iniciar a quaresma. Como diretor da *Académie* e retentor do

---

<sup>29</sup> Os Vigarani, Gaspare (o pai), Lodovico e Carlo, fazem parte de uma família italiana, que produziu muitas das arquiteturas teatrais, cenografias, decorações e maquinarias do teatro e ópera franceses do século XVII. Chegaram em Paris em 1659 para auxiliar nos preparativos das festividades do casamento de Luís XIV com a Infanta de Espanha, Maria Teresa de Áustria. Carlo torna-se intendente dos prazeres de Luís XIV. O rei lhe concede a cidadania francesa, e quando se casa, tem como testemunha, Lully. Foram os responsáveis pela construção da Sala das Máquinas do Palácio das Tulherias.

<sup>30</sup> Para saber mais sobre as renovações do Teatro do Palais-Royal, ver o projeto de Guy Spielmann, *Spectacles du Grand Siècle*, Disponível em <http://units.georgetown.edu/french/opsis/SEME/dossiers/palaisroyal.htm>; acessado 10/01/2017.

monopólio sobre as apresentações de ópera, Lully permitia que outros compositores apresentassem *tragédies* em Paris somente uma vez ao ano. Após a sua morte inesperada em 1687 no período em que escrevia *Achille et Polyxène* e com o fim do monopólio sobre a ópera, alguns outros compositores iniciaram a produção de *tragédies en musique*, seguindo o modelo de Lully e Quinault<sup>31</sup>, como Colasse, Desmarest, Charpentier, Marais, Campra e Destouches.

A passagem do século XVII para XVIII nos oferece datas importantes como o nascimento da *opéra-ballet* quando da apresentação de *L'Europe galante* de Campra em 1697, a inauguração da Capela do Palácio de Versalhes em 1710 e em 1725, em Paris, a inauguração do *Concert spirituel*, onde seriam executados motetos, concertos, sonatas e sinfonias.

## 2.3 TRAGÉDIE EN MUSIQUE, TRAGÉDIE LYRIQUE

A *tragédie en musique* é um gênero independente, tipicamente francês, uma criação atribuída a Lully e Quinault. Essa associação conheceu um sucesso considerável tornando-se o primeiro gênero espetacular de seu tempo. É uma reunião de vários elementos, que absorveu influências da dança, das maquinarias, da pastoral e da tragicomédia. Girdlestone (1965) situa os melhores exemplos do gênero entre 1673, ano de estreia de *Cadmus et Hermione*, primeira obra de Lully e Quinault e o ano de 1737, quando foi apresentada *Castor et Pollux* de Rameau e Gentil-Bernard. Naudeix considera o fim da *tragédie en musique* em 1764, com a morte de Rameau, e sua obra *Les Boréades* que acabou não sendo representada na época.

A *tragédie lyrique* não é a tragédia. Seu ideal compreende um forte elemento de irrealidade e de evasão. Seus assuntos são fantásticos e inacreditáveis. As unidades de tempo e de lugar ali não são respeitadas. Não há nela algum tempo. É impossível de determinar a duração real de uma ação, pois ela não a tem. (GIRDLESTONE, 1965, p.18).<sup>32</sup>

Temos como características básicas da *tragédie en musique* uma abertura

---

<sup>31</sup> Philippe Quinault (1635-1688), dramaturgo e libretista francês. Colaborou com Lully em praticamente todas as suas *tragédie en musique* (onze ao total). De acordo com Girdlestone, Quinault foi considerado grande poeta por seus contemporâneos como Voltaire, Diderot, Rousseau, D'Alembert.

<sup>32</sup> *La tragédie lyrique n'est pas la tragédie. Son idéal comprend un fort élément d'irréalisme et d'évasion. Ses sujets sont fantastiques et invraisemblables. Les unités de temps et de lieu n'y sont pas respectées. Il n'y a d'ailleurs chez elle aucun temps. Il est impossible de déterminer la durée réelle d'une action, car elle n'en a pas.*



francesa instrumental<sup>33</sup>, que compreende dois ou três movimentos, lento – vivo – lento e que a partir de Lully começou a desenvolver um padrão com um contraste característico entre as seções, com ritmos pontuados pomposos. Difere da abertura italiana, que estabeleceu-se a partir das óperas de Alessandro Scarlatti que consistia em três movimentos vivo – lento – vivo. Na sequência, introduzindo a ação propriamente dita, um prólogo que louva e enaltece o rei, estabelecendo paralelos com mitos, sobretudo da Grécia e Roma Antiga. Bouquet-Boyer destaca a exaltação da personalidade do rei e nobres:

O *ballet de cour* e a ópera francesa do fim do século XVII consagram o que chamaremos o culto da personalidade. O rei ou a rainha são sempre os heróis e os especialistas conhecem bem as adulações contidas nos libretos assim como o simbolismo dos personagens: Marte, Vênus, Juno, Mercúrio, a Fama, a Aurora, a Primavera, etc. O rei tem todas as qualidades do universo e, sob Luís XIV, um prólogo sempre canta as virtudes do monarca, o maior, o mais poderoso que o mundo jamais conheceu. (BOUQUET-BOYER, 1985, p. 282)<sup>34</sup>

Como na maioria dos prólogos do período lulista, este era o momento de homenagem ao Rei. Podemos supor que se trata de um texto em exaltação ao rei Luís XIV. La Gorce descreve como Lully e Quinault, desde *Psyché*, buscavam fascinar o monarca através das *tragédies lyriques*:

...prólogo majestoso à glória do rei, cenário luxuoso herdado da ópera italiana, divertimentos importantes onde a dança conserva o brilho dos balés que haviam sido interpretados por Luís XIV na sua juventude, orquestra opulenta capaz de fornecer um poderoso apoio aos coros e de comentar com eficácia as diversas peripécias da ação, temas nobres aprendidos da antiguidade grega e romana.<sup>35</sup> (LA GORCE, 1992, p.53).

---

<sup>33</sup> Uma peça em duas ou mais seções que formavam uma introdução solene a um balé, ópera ou oratório no século XVII. *Grove Music Online* (2013).

<sup>34</sup> *Le ballet de cour et l'opéra français de la fin du XVIIe siècle consacrent ce que nous appellerons le culte de la personnalité. Le roi ou la reine en sont toujours les héros et les spécialistes connaissent bien les hyperboliques flatteries contenues dans les livrets ainsi que le symbolisme des personnages : Mars, Vénus, Junon, Mercure, la Renommée, l'Aurore, le Printemps, etc. Le roi a toutes les qualités de l'univers et, sous Louis XIV, un prologue chante toujours les vertus du monarque, le plus grand et le plus puissant que le monde ait jamais connu.*

<sup>35</sup> *... prologue majestueux à la gloire du roi, mise en scène luxueuse héritée de l'opéra italien, divertissements importants où la danse conserve l'éclat des ballets qu'avait interprétés Louis XIV dans sa jeunesse, orchestre opulent capable d'apporter un puissant soutien aux chœurs et de commenter avec efficacité les diverses péripéties de l'action, nobles sujets enfin tirés d'abord de l'Antiquité grecque et romaine.*

Durante o prólogo de *Ariane et Bacchus*, Pan canta o seguinte trecho:<sup>36</sup>

*Preparons des Festes nouvelles,  
Pur les plus juste & le plus grand des Roys,  
Il veut bien encore quelque fois  
Après avoir cueilli des palmes immortelles;  
Se délasser aux accens de nos voix.*

Preparemos estas Festas novas.  
Para o mais justo e o maior dos Reis,  
Ele bem deseja ainda algumas vezes  
Depois de ter colhido as palmas imortais;  
Repousar-se aos sons de nossas vozes.

A *tragédie en musique* se distingue pela sua construção em cinco atos, influenciada pelo modelo estrutural literário das tragédias clássicas de autores como Racine e Corneille, diferentemente dos três atos que encontramos no *dramma in musica* italiano. Cada um destes atos inclui recitativos, árias de solistas, coros, intermezzos instrumentais com danças e tradicionalmente no final de um ato, um divertimento<sup>37</sup> onde coro e ballet tem a oportunidade de atuar. O recitativo era um dos pontos principais para expressar as paixões e fazer avançar a ação. Considera-se que Lully inspirou-se ao compor seus recitativos na declamação estilizada do teatro clássico francês, que salienta os acentos do texto, marcando a rima e a cesura, influenciado pela atriz La Champmeslé<sup>38</sup>.

Girdlestone destaca que a *tragédie en musique* dos séculos XVII e XVIII, compunha-se de três elementos: música, texto e dança e o texto podia ser lido separadamente, como mostra a existência de numerosos *Recueils des opéras*<sup>39</sup>, que continham somente os libretos. Segundo os testemunhos da época (Abée Du Bos, Ladvocat<sup>40</sup>), o autor infere que os contemporâneos de Quinault, liam seus libretos como peças de teatro, desconsiderando muitas vezes a música e o espetáculo. Ain-

---

<sup>36</sup> Tradução e revisão de Silvana Scarinci, Denise Scandarolli, Ariadne Melchiorretto e Iara Rodriguez. O texto francês manteve a ortografia antiga do libreto de 1696.

<sup>37</sup> *Divertissement*: Jean-Jacques Rousseau define em seu *Dictionnaire de musique* de 1768 *divertissement* como "É o nome que damos a algumas coleções de danças e canções que é o uso em Paris de inserir em cada ato de uma ópera, ballet ou tragédia para quebrar a ação em algum momento interessante" *C'est le nom qu'on donne à certains recueils de Danses et de chansons qu'il est de règle à Paris d'inférer dans chaque Acte d'un Opéra, soit Ballet, soit Tragédie [...] a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant*". (Rousseau, 1768, p.168-169).

<sup>38</sup> Mlle Marie Champmeslé (1642-1698), atriz em tragédias de Racine como *Andromaque*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Phèdre et Hippolyte* (1677), foi uma das principais sócias da *Comédie-Française* (1680), criada por ordem do rei Luís XIV.

<sup>39</sup> *Recueil général des opéra*, représentez par l'académie royale de musique, depuis son établissement, *Ed. Ballard*, em 16 vol.

<sup>40</sup> *Ladvocat*, L. Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos. *Abbé Dubos (1670-1742)*, sacerdote, diplomata, teórico da estética francesa e historiador francês e *Louis Ladvocat (1644-1735)*, conselheiro do rei, Decano da Câmara de Contas.

da sobre o libreto, Jean Duron corrobora com a afirmação de Girdlestone, considerando que na França:

O público dava grande importância ao libreto, mais do que em outros lugares da Europa. Ele comprava [o libreto] à porta do teatro para melhor seguir, à luz de velas, a ação dramática e prestava tanta atenção às palavras de um recitativo quanto àquelas de uma ária. (DURON, 2005, p.250).

A *tragédie en musique* realçava o *merveilleux* – momentos em que a fantasia se expande, seres mitológicos e fantásticos tornam-se realidade e efeitos especiais se multiplicam, tudo isto diante dos olhos do público. O problema é resolvido com a utilização das máquinas para “a apresentação real de um mundo possível” (KINTZLER, 2015), de maneira a prender e surpreender a atenção do espectador. Naudeix descreve o momento musical na virada do século XVII para século XVIII: “tratava-se tanto de preencher o apetite musical do público parisiense quanto o de fornecer novos espetáculos a um século que viria a ser o mais afeiçoado do teatro, o mais apaixonado da dança e de quadros surpreendentes” (2006, p.84). As produções teatrais do início do século XVIII teriam que propiciar ao público este maravilhamento sem que este se tornasse repetitivo, mantendo o alto padrão como na época de Lully e Quinault, estas novidades infinitas. Num espetáculo de mais de três horas de duração, é significativa a alternância entre o texto declamado, as árias solistas, o coro, a música instrumental, as maquinarias e a dança.

Nos enredos da *tragédie lyrique* temos uma complexidade de personagens, onde um herói ama uma heroína, mas não é por ela amado. Outra personagem ama o primeiro herói, mas por ele não é amada e suas múltiplas variações, com fúrias de ciúmes, vinganças, confidentes armando emboscadas ou aconselhando, estratégias ardilosos. Somos enredados numa trama complexa, onde o importante é os personagens “expressarem suas cóleras, suas lamentações, suas audácias” (Barthélemy, 1953, p.138). Assim veremos também em *Ariane et Bacchus*.

Muitos fatores ocorridos no final do século XVII, sejam naturais, sejam sociais, podem estar diretamente relacionados ao declínio da *tragédie en musique*. Por um lado, temos que sob a direção de Francine, a *Académie* começou a acumular dívidas, a receita das óperas não eram suficientes para cobrir os gastos, e na sequência, sob a direção de Guyenet, mesmo buscando inovações como assinaturas de concertos, edição e venda das obras de Lully, a situação não melhorou. Por outro

lado, observamos a ascensão da *opéra-ballet* no gosto do público nas primeiras seis décadas do século XVIII como mostramos na tabela a seguir, que compara quantitativamente os gêneros.

TABELA 1 Comparação quantitativa entre os gêneros apresentados na *Académie* entre 1700 e 1760

Década	Tragédie en musique	O-Ballet	Pastorale	Intèrmede
1700-09	18	7	0	0
1710-19	15	8	1	0
1720-29	8	10	0	4
1730-39	8	15	2	1
1740-49	3	17	4	0
1750-59	2	15	4	15

FONTE: Dictionnaire portatif des théâtres (1763)<sup>41</sup>.

Outros fatores importantes destacados por Cowart (1985) também contribuíram para o declínio da *tragédie en musique*: as várias expedições militares de Luís XIV – temos como exemplo a guerra de Sucessão da Espanha (1701-1714), a crise financeira na Europa, a perda de milhões de habitantes para a emigração e as mortes por fome após invernos rigorosos (1708-1709).<sup>42</sup> Um outro fator a considerar foi o casamento de Luís XIV com Madame de Maintenon, a partir do qual, o soberano tornou-se mais recluso e religioso, evitando os grandes bailes e outras atividades sociais. Chouquet alega que na virada do século XVII, a *tragédie lyrique* estava “ras-tejando dolorosamente numa via percorrida durante muito tempo, cansou a paciência dos amadores esclarecidos, levantou a crítica dos partidários da música italiana e acirrou as provocações das pessoas espirituosas” (1873, p.124). E neste ambiente de mudança de século, Marais compôs *Ariane et Bachus*.

<sup>41</sup> Lérís, Antoine de, *Dictionnaire portatif des théâtres*, Ed. Jombert, Paris, 1763.

<sup>42</sup> Muitos rios permaneceram meses congelados e até abril de 1709, o Báltico ainda não havia descongelado. Muitos vinhedos e plantações queimaram com o frio; faltou cereal [trigo] na maior parte da França, contribuindo para uma inflação sobre o preço do pão e a revoltas nas cidades; Chamado de o “grande inverno” por Réaumur. Ladurie estima que dos 20 milhões de habitantes da França, 1,3 milhões morreram no inverno de 1693-94 e cerca de 600.000 na grande fome de 1709.

## 2.4 ARIANE ET BACCHUS

Marais escreveu a música de quatro *tragédies en musique* para a *Académie royale de musique* de Paris após a morte de Lully:

- ✿ *Alcide*, em colaboração com Louis Lully<sup>43</sup> e texto de Campistron, de 1693;
- ✿ *Ariane et Bacchus* com libreto de Saint-Jean e estreia em 8 de março de 1696;
- ✿ *Alcyone* com libreto de La Motte e estreia em 18 de fevereiro de 1706; e
- ✿ *Sémélé* com libreto de La Motte e estreia em 9 de abril de 1709.

Barthélemy (1953) nos recorda que ao final do século XVII, no Palais-Royal, os espectadores escutavam uma *tragédie en musique* e não uma ópera, o que significava que o texto era muito importante e as palavras levavam à música. Era o libretista que garantia a unidade do espetáculo entre música, dança e o maquinário. Ainda de acordo com Barthélemy (1953), os libretistas de Marais deixavam entrever em seus libretos pedidos de uma paz discreta, sem arroubos ou heroísmos de batalha. Em *Alcyone*, uma camponesa canta o seguinte verso perto de Apolo (Luís XIV) “a paz amável não vem sem o amor”<sup>44</sup>, uma referência a esse desejo de tranquilidade.

Ariane, Ariadne, ou Arianna, é um personagem mitológico de destaque em várias óperas e dramas teatrais, de Monteverdi aos dias atuais. *Ariane et Bacchus* é baseado em “Metamorfoses” de Ovídio e refere-se à lenda de Ariadne, Teseu e o labirinto. Infelizmente, não se tem conhecimento por nenhum documento quem foi o libretista Saint-Jean. Os irmãos Parfaict, no *Dictionnaire des théâtres de Paris* (1767) referindo-se ao libreto, dizem que “o autor desta peça tirou seu assunto em parte daquela de M. Corneille de l’Isle<sup>45</sup>, e um pouco da comédia-heroica do *Mariage d’Ariadne et Bacchus*, de M. Devizé, acrescentando qualquer coisa de sua invenção”.<sup>46</sup>

O libreto de *Ariane et Bacchus* não difere muito das complicadas tramas da *tragédie en musique* do período. Ariane foi abandonada por Teseu (que apesar de sua importância, não aparece nesta história. Adraste, (rei de Ítaca) ama Ariane e é

---

<sup>43</sup> Músico francês, filho de Jean-Baptiste Lully.

<sup>44</sup> *L’aimable paix ne vient point sans l’amour*.

<sup>45</sup> Ariane de Corneille (1672).

<sup>46</sup> *L’Auteur de cette pièce a tiré son sujet en partie de celle de M. Corneille de l’Isle, & un peu de la Comédie Héroïque du Mariage d’Ariadne & de Bacchus, de M. Devizé, en ajoutant quelque chose de son invention*.



amado por Dircée. Bacchus surge e apaixona-se por Ariane. Adraste enciumado, pede ajuda à Junon, que se disfarça de Dircée e faz de conta que é amada por Bacchus (em uma cena de Sonho) para fazer ciúme à Ariane, que está adormecida. A verdade é descoberta. Cantando um dueto, Ariane e Bacchus conciliam-se. Adraste furioso pede ajuda aos infernos e desafia Bacchus a duelar, mas é morto por este último. Jupiter aparece e une os dois amantes. Um trabalho mais aprofundado sobre o libreto de *Ariane et Bacchus* está sendo elaborado no grupo LAMUSA.

*Ariane et Bacchus* inicia com um prólogo, onde excepcionalmente não se trata de um lugar mitológico, mas da cidade de Paris. A Nífa do Sena (*La Nymphé de la Seine*) canta a felicidade de saber que ali reinam somente os risos e as brincadeiras e os furores da guerra não entram. Novas festas são preparadas para “o mais justo e maior dos Reis”. Terpsicore anuncia a história de Ariane e Bacchus.

É uma obra que exige quantitativamente muitos recursos vocais, envolvendo vinte e dois personagens, além de coro e orquestra. Encontramos referências à sua representação na *Académie royale de musique*, em 8 de Março de 1696. Conforme o *Dictionnaire des théâtres de Paris* (*id.*, p.170) <sup>47</sup> temos a seguinte distribuição dos intérpretes:

- ✿ Louis Gaulard du Mesny (Bacchus); *haute-contre*;
- ✿ Marthe Le Rochois (Ariane); soprano;
- ✿ Charles Hardouin (Adraste, rei de Ítaca); baixo;
- ✿ Jean Dun (Aenarus, rei de Naxos); baixo;
- ✿ Françoise Moreau, dita *Fanchon* (Dircé, irmã de Aenarus); soprano;
- ✿ Marie-Louise Desmatins (Corcine, confidente de Ariane); soprano;
- ✿ Guyard (Géralde, feiticeiro); baixo;
- ✿ Claude Desvoyes (Alecton); tenor.

O papel de Ariane estava destinado a Mlle. Desmatins, mas por uma razão que desconhecemos, acabou sendo cantado por Marthe Le Rochois.

Entre os relatos históricos sobre *Ariane et Bacchus* encontramos escrito o seguinte no *Dictionnaire Lyrique* (1869) de Félix Clément:

Em meio às performances desta ópera, o ator que interpretava o papel de

---

<sup>47</sup> PARFAICT, Claude; PARFAICT, François. *Dictionnaire des théâtres de Paris, V.1. Paris: Librairie Rozet, 1767. 526 p.* Disponível em <<https://archive.org/details/dictionnairedes02pargoog>>. Acesso em: 12 out. 2016.

Bacchus adoeceu e para o substituir chamaram um desses cantores subalternos acostumados a ser vaiados quando eles querem sair da pequena esfera onde seu talento os colocou. Este deus falso apareceu e foi realmente vaiado. Mas a coroa de louros com a qual sua fronte foi adornada deu-lhe confiança, e, sem se desconcertar, ele disse com desdém à plateia: "Eu não vos entendo; vós pensais que pelas seiscentas *livres* que me pagam ao ano, eu iria vos dar uma voz de mil coroas?" Estas palavras animaram os aplausos de toda a sala.<sup>48</sup> (CLÉMENT, 1869, p.72).

Seguindo os princípios da *tragédie en musique*, os recitativos compostos por Marais seguem os princípios do ritmo e da entonação da declamação baseados no texto. Barthélemy, que fez uma pequena análise das óperas de Marais, assinala que o compositor inicia muitos de seus recitativos com um intervalo de terça e pude verificar que mesmo no início das árias frequentemente Marais faz uso deste intervalo (FIGURA 4) como podemos exemplificar como segue na primeira ária de Ariane:

FIGURA 4 *Ariane et Bacchus*, Ato I, cena I. Ariane.

2

The image shows a musical score for the opera *Ariane et Bacchus*, Act I, Scene I. It features two staves: a Soprano (S.) staff and a Violoncello (Vc.) staff. The Soprano staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The lyrics are "C'est en vain que de toutes parts je porte incessamment". The Violoncello staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. Below the Vc. staff, there are markings "6#" and "6".

FONTE: edição de *Ariane et Bacchus*, LAMUSA, 2016.

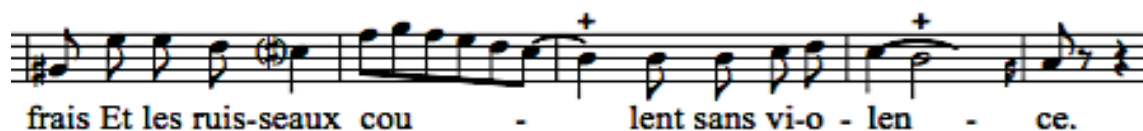
Sobre as árias na música de Marais, Barthélemy, (*id.*) enfatiza que não eram escritos muitos vocalizes, mas que “as linhas melódicas destas árias eram frequentemente animadas por uma ornamentação abundante.”<sup>49</sup> Marais, pinta as palavras como no exemplo a seguir (FIGURA 5) na ária de Ariane (FIGURA 5), que ao cantar o texto “os riachos correm sem violência”, sobre a palavra *coulent* – correr, escreve

<sup>48</sup> *Au milieu des représentations de cet opéra, l'acteur qui jouait le rôle de Bacchus étant tombé malade, on prit pour le remplacer un des ces chanteurs subalternes accoutumés à être sifflés quand ils veulent sortir de la modeste sphère où leur talent les a placés. Ce dieu postiche parut et fut sifflé effectivement. Mais la couronne de pampres dont son front était orné lui donna de l'assurance, et, sans se déconcerter, il dit dédaigneusement au parterre: "Je ne vous conçois pas; pensez-vous que pour six cents livres qu'on me paye par année, j'irais vous donner une voix de mille écus. " Ces paroles excitèrent les applaudissements de toute la salle (CLÉMENT, 1869, p.72).*

<sup>49</sup> *La ligne mélodique de ces airs est souvent animée d'une ornamentation abondante. (id.p.140).*

uma sequência de colcheias, manifestando o sentido da palavra musicalmente:

FIGURA 5 *Ariane et Bacchus*, Ato III, cena 5. Ariane



FONTE: edição de *Ariane et Bacchus*, LAMUSA, 2016

Outro exemplo ocorre sobre a palavra *enchaîne* (acorrentar) do Ato I, cena 5, dobradas pelos instrumentos. (Ver FIGURA 6).

FIGURA 6 Uso expressivo do melisma. Ato I, cena 5. Coro.

FONTE: edição de *Ariane et Bacchus*, LAMUSA, 2016

Como observou o autor e podemos constatar pelos exemplos acima, o uso de melismas em Marais está associado “ a sua função expressiva, a seu poder de

sugestão”.<sup>50</sup>

Na parte orquestral também encontramos trechos descritivos, marchas e entradas para personagens específicos como no exemplo da “Entrada para os demônios” (FIGURA 7), em que os *dessus de violon* aparecem numa velocidade frenética em escalas descendentes e ascendentes, seguidos de uma resposta do baixo contínuo em direção às notas mais graves numa referência “ao inferno” dos demônios:

FIGURA 7 *Ariane et Bacchus*, Ato IV, cena 4. *Entrée pour le Demons*

**Entrée pour les Demons**

[Dessus de violon]

[Hautes-contre de violon]

[Tailles de violon]

[Quintes de violon]

[Basses de violon & basse continue]

6#

FONTE: edição de *Ariane et Bacchus*, LAMUSA, 2016

Os coros de *Ariane et Bacchus* (Ver FIGURA 8) são escritos homofonicamente em sua maioria, às vezes alternando com trios ou pequenos interlúdios instrumentais, e frequentemente os instrumentos dobram as vozes do coro.

<sup>50</sup> à leur fonction expressive, à leur pouvoir de suggestion. (id. p.140)

FIGURA 8 Ariane et Bacchus, Ato V, cena final, Coro e trio *Tendres amants*

23356

Trio

23

prés de mor-tel-les al-lar-mes Un hy-men plein de

Un hy-men plein de

prés de mor-tel-les al-lar-mes Un hy-men plein de

prés de mor-tel-les al-lar-mes

prés de mor-tel-les al-lar-mes

6# 6 # 7 5b

FONTE: Edição de *Ariane et Bacchus*, LAMUSA, 2016

As danças aparecem invariavelmente nas *tragédies en musique* de Marais. Muitas delas estão especificadas nas didascálias da partitura ou no libreto de *Ariane et Bacchus* a cada ato como no Ato I, cena 5, onde lemos “Enquanto o Sacrificador consulta as entranhas das vítimas, seus seguidores formam Danças”<sup>51</sup> e logo após a ária do Sacrificador, ouvimos a Bourrée mostrada na FIGURA 9. Outro momento localiza-se no Ato II cena 6: Bacchus, seguido de seu séquito, encontra Ariane; o rei Aenarus convida Ariane para a festa e o coro canta em homenagem ao mais charmoso dos deuses. A didascália do libreto especifica que os Seguidores do Rei formam danças. Logo em seguida, após uma pequena intervenção cantada de um deles, os Seguidores de Bacchus também formam danças. O mesmo ocorre nas cenas finais dos atos seguintes. Em *Ariane et Bacchus* temos movimentos de minueto,

<sup>51</sup> Tandis que le Sacrificateur consulte les entrailles des Victimes, les Suivants forment des Danses.

rondó, gavota, bourrée (Ato I, cena 5) e chacona (Ato II, cena 6, ver Anexo I), esta última, uma peça virtuosística de grande fôlego.

FIGURA 9 *Ariane et Bacchus*, Ato I, cena 5, Bourrée



FONTE: Edição de *Ariane et Bacchus*, LAMUSA, 2016

Marais ficou muito conhecido pela impressionante instrumentação de sua “Tempestade de Alcyone”. Temos um belo exemplo de instrumentação com fins expressivos na *Symphonie du Sommeil* do Ato III, cena 6 (ver Anexo II) de *Ariane et Bacchus*. As flautas somam-se aos violinos, com uma melodia entrecortada de pausas, e também na *Air pour les flutes* (FIGURA 10) durante a cena do sono. – uma parte desta cena está transcrita no Anexo II.

FIGURA 10 *Ariane et Bacchus*, Ato III, cena 6, *Air pour les flutes*



FONTE: Edição de *Ariane et Bacchus*, LAMUSA, 2016



Em *Télémaque, fragmens des modernes*<sup>52</sup>, foi copiada toda a cena dos *Songes de Ariane et Bacchus* (FIGURA 11). Esta ópera que foi composta baseada em músicas e textos de diferentes autores com partes escolhidas de óperas conhecidas da época, foi representada no teatro lírico parisiense em 11 de novembro de 1704. As chamadas óperas de fragmentos compositores de sucesso, eram uma tentativa de angariar mais fundos para financiar o teatro que estava passando por dificuldades financeiras.

FIGURA 11 *Télémaque*, Cena 9 de Marin Marais, copiada de *Ariane et Bacchus*



Fonte: BNF, Gallica.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> *Edition Ballard, Paris, 1704.*

<sup>53</sup> Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8540978q>. Acessado 27.01.2017.

## 2.5 A ORQUESTRA

A música era uma atividade constante na corte de Luís XIV. O rei havia sido educado nas artes e, chegando ao poder, soube utilizar-se dos grandes espetáculos de forma política a fim de mostrar a força de seu reinado. É conhecido, que durante sua juventude, ele mesmo dançava nos espetáculos de Lully e Molière e muitas vezes cantava acompanhando-se no alaúde. Apesar de muitos anos sob os cuidados do primeiro ministro Mazarin, que tentou trazer o *dramma in musica* italiano para a França, Louis XIV procurou desitalianizar a música da corte e criar um estilo nacional, através das regras firmadas pelas academias.

A organização da música na corte estava dividida em vários grupos, a saber: a *Musique de la Grande Écurie*, a *Chapelle Royale*, a *Musique de la Chambre* e a *Académie Royale de Musique*. Por cerca de 40 anos, Marais foi integrante dos dois últimos grupos.

A *Grande Écurie* era formada por instrumentos de sopro tais como trompetes, pífaros, gaitas de foles, oboés, trompas e fagotes e percussão e atuava em casamentos, procissões, cortejos, torneios e festas em sua maioria ao ar livre.

A *Chapelle Royale* ocupava-se dos serviços religiosos do rei e era constituída de uma pequena orquestra que incluía órgão e um coro que em 1669 era formado por quinze sopranos, seis meninos e nove homens adultos, treze *haute-contre*, dezoito tenores, vinte e um barítonos e oito baixos. É importante mencionar que excepcionalmente para a voz de sopranos, foram contratados alguns castratos (nove em 1697, dos quais cinco italianos) e segundo Massip (2005) foi permitido que uma mulher (uma das filhas de Lalande) cantasse em uma festividade em 1702<sup>54</sup>. Quando da morte de Luís XIV em 1715, a *Chapelle* contava com cento e dez participantes no coro e vinte instrumentistas.<sup>55</sup> Eram dirigidos musicalmente pelos sub-mestres dos quais podemos citar os mais conhecidos como Henry Du Mont, Michel de Lalande, Pascal Colasse, André Campra e como organistas François Couperin e Nicolas Bernier.

---

<sup>54</sup> Catherine Massip : *cette fille de quinze ans a d'abord chanté pendant l'octave de Pâques, puis devant le roi en son cabinet, puis pendant son souper, enfin, la voici à la Chapelle, le jour de la Nativité de la Vierge, toujours sur ordre du roi.*

<sup>55</sup> Étienne Oroux (*Abbé de Fontaine-le-Comte et Chapelain sous le règne de Louis XVI*), *Histoire Ecclésiastique de la Cour de France, Où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire de la Chapelle & des principaux Officiers Ecclésiastiques de nos Rois, vol. II, Paris, Imprimerie Royale, 1777, 693 p.*

A *Musique de la Chambre* apresentava-se nos jantares do rei, em bailes, em balés, e em comédias. Incluía seis *dessus*, quatro *haute-contres*, quatro *tailles*, quatro *quintes* e seis *basses de violon*, o que perfazia os famosos *Vingt-quatre Violons du Roi*.

Na época de Marin Marais, a orquestra, que atualmente chamamos de orquestra francesa, compreendia cinco partes. O *dessus de violon*, que podia ser dividido entre primeiro e segundo *dessus*, e era algumas vezes dobrado por flautas e oboés, os *haute-contres de violon*, os *tailles de violon*, e os *quintes de violon*, às vezes chamados *parties*, e os *basses de violon*, que pertencia ao grupo do baixo contínuo, que incluía cravo, teorba, fagote e algumas vezes contrabaixo. É importante ressaltar que das três partes intermediárias que podem ser tocadas pelas violas modernas, o *quinte* às vezes possui notas que ultrapassam o limite grave da viola e pode ser substituído por um violoncelo (LEMAÎTRE, 2006). Podemos dizer que dos cinco instrumentos da família de cordas do século XVII, apenas dois sobreviveram: o *dessus de violon* e o *basse de violon*, que equivaleriam hoje ao violino e ao violoncelo.<sup>56</sup> Eram instrumentos de tamanho e timbres específicos que com a extinção da orquestra dos *Vingt-quatre violons du Roi* e a evolução da orquestra no século XVIII para uma escritura a quatro vozes, não tiveram mais espaço no meio da orquestra.

A orquestra que tocava nos espetáculos da *Académie Royale de Musique* do final do século XVII até metade do século XVIII, dividia-se em dois grupos: o pequeno (*petit chœur*) e o grande coro (*grand chœur*). O pequeno coro estava encarregado do acompanhamento, do baixo contínuo e era formado, em 1704, pelo *batteur de mesure*<sup>57</sup>, cravo, 2 *basses de violon*, 2 teorbas, 2 *basses de viole* e 2 *dessus de violon*. Na composição do grande coro especifica-se 8 instrumentistas para flautas, oboés e fagote, 8 *dessus de violon*, 3 *hautes-contres*, 3 *tailles*, 2 *quintes* e 8 *basses de violon* e um percussionista – que também tocava o *dessus*. (*id.* p.97). O contrabaixo aparece citado pela primeira vez na famosa cena de tempestade de *Alcyone* (1706) de Marais.

---

<sup>56</sup> Um projeto do *Centre de Musique Baroque de Versailles*(CMBV) e *Les Folies Françaises*, reconstituiu, entre 2005 e 2010, alguns destes instrumentos desaparecidos em colaboração com dois *lutiers*: Antoine Laulhère e Giovanna Chitto baseados em descrições de tratados da época como o *Traité de l'harmonie universelle* de Mersenne de 1636 e um *violon taille* de 1700, em bom estado de conservação. Para aprofundar o assunto, acessar <http://violons-du-roy.org/pdf-articles/taille-fr-cmbv-violons-du-roy.pdf>.

<sup>57</sup> Cargo correspondente a chefe de orquestra, ocupado por Campra até 1705, quando Marais assume.

FIGURA 11 Trompetes e tímpanos em no prólogo de Ariane et Bacchus

The musical score for the prologue of *Ariane et Bacchus*, measures 354-356, is presented in a system of seven staves. The staves are labeled on the left: [Dessus de violon], [Hautes-contre de violon], [Tailles de violon], [Quintes de violon], [Basses], [Timballes], and [Basses de violon & basse continue]. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The [Trompettes et Violons] part is highlighted in yellow. The [Basses] part is marked with a rest for the duration of the measures. The [Timballes] part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The [Basses de violon & basse continue] part also features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

FONTE : Edição de Ariane et Bacchus, LAMUSA, 2016

Um aspecto interessante apontado por Lemaître é que, nos documentos da *Académie*, não são citados os trompetes, apesar de frequentemente serem listados nas partituras. Ele intui que estes instrumentos poderiam ser contratados da *Écurie*. Na partitura de *Ariane et Bacchus* (FIGURA 11), durante o prólogo, quando Terpsicore anuncia que vai ser contada a história de Bacchus, uma didascália informa “*On entend un bruit de Tymballes et de Trompettes.*” Estes instrumentos também são exigidos nas duas árias seguintes, que correspondem a Pan e a descida da Glória.

Durante o século XVIII, com a difusão da orquestra italiana de quatro partes, progressivamente os instrumentos vão sendo substituídos ou excluídos La Gorce (1990, p.26) aponta a evolução que a orquestra sofre entre os anos de 1704 e 1764. Primeiro a diminuição do número de teorbais, que de duas em 1704, passa a uma em 1725 e nenhuma em 1735. Depois temos a progressiva substituição dos *basse de violon* do grande coro, que acabam não sendo mais utilizados depois de 1754, pelo violoncelo.



### 3 AS EDIÇÕES MUSICAIS

Edição é um termo básico para o estudo bibliográfico. De acordo com Boorman (2017) edição é definida por “todas as cópias que são impressas basicamente a partir da mesma superfície de impressão”.<sup>58</sup> Quase a mesma concepção, Stopelli considera edição “o grupo de todos os exemplares de um livro impresso com a mesma composição tipográfica”.<sup>59</sup> Como veremos adiante neste capítulo, as impressões a partir de placa de cerâmica, madeira e metal, possibilitavam várias tiragens do mesmo material. Já no artigo de Grier (2007), o termo editar em música não tem como fim somente a publicação, mas, “é a preparação de música para a publicação, execução ou estudo, geralmente por alguém que não o compositor”.<sup>60</sup> Segundo o Dicionário Michaelis (1998), edição é o ato ou efeito de editar; a publicação de obra literária, científica ou artística; ou ainda, o conjunto dos exemplares de uma obra, impressos na mesma ocasião.

A musicologia do século XIX esteve ligada à produção de edições completas, de edições monumentais, obras completas de compositores consagrados e coleções nacionais. No período após a Segunda Guerra Mundial, novas edições e publicações críticas sobre obras de compositores começaram a ser impressas, substituindo as concepções positivistas de catalogação e compilação de obras musicais. Isto é perceptível, quando vemos publicações monumentais como as da obra completa de J. S. Bach, *Neue Bach Ausgabe* (NBA)<sup>61</sup> que substituiu a *Gesamtausgabe* da *Bach-Gesellschaft*<sup>62</sup> (publicada entre 1850 e 1900) ou da obra completa de W. A. Mozart, *Neue Mozart Ausgabe* (NMA)<sup>63</sup>, sendo reeditadas de acordo com os critérios musicológicos modernos. Assim, a edição de obras musicais desconhecidas, como a reedição de outras já consagradas, são as formas mais eficientes de transmitir e perpetuar este texto musical através do tempo.

---

<sup>58</sup> All the copies that are printed from basically the same printing surface. *Bibliography of music*. Grove Music Online. Oxford University Press. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03039>. Acessado 19/01/2017.

<sup>59</sup> The group of all the exemplars of a printed book with the same typographical composition. Stopelli apud Caraci Vela, *Musical Philology*, Edizion ETS, Pisa, 2105.

<sup>60</sup> The preparation of music for publication, performance or study, usually by someone other than the composer. Grier, *The Oxford Companion to Music* online.

<sup>61</sup> Nova Edição de Bach, *Neue Bach Ausgabe*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2007.

<sup>62</sup> Edição Completa, publicada pela Sociedade Bach.

<sup>63</sup> Nova Edição de Mozart, *Neue Mozart Ausgabe*, Editeur Berk & Rehm, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2007.

No trabalho de edição, os musicólogos despendem inúmeras horas de estudo científico, de discussão, de deliberação sobre questões complicadas, sobre problemas a serem resolvidos. É quase invisível o trabalho do copista, do gravador, dos tradutores do libreto, dos designers gráficos e muitos outros profissionais que, num esforço conjunto levam à conclusão e consequentemente, à publicação de uma edição. Portanto, é perturbador a crítica de Philip Brett (1988, p.83) quando diz “editar tem sido visto em alguns círculos acadêmicos como uma atividade marginal, reque-rendo ingenuidade e paciência, mas raramente ocupando a força total do intelecto”.<sup>64</sup> Em seu artigo sobre edição crítica, Sylvie Bouissou, editora responsável pela *Opera omnia* (obra completa) de Rameau, propõe as seguintes questões:

Qual o espectador que se questiona sobre a partitura que executa um intérprete durante um concerto ou de uma representação cênica (ópera)? E mesmo quando ele se pergunta, não partiria do princípio de que existem edições (históricas) do grande patrimônio da nossa música francesa, o que seria aliás muito legítimo? Portanto, ele não diria a si mesmo que bastaria solicitar ao editor ou livreiro a partitura necessária, para obtê-la? (BOUIS-SOU, 2010, p.2).<sup>65</sup>

A fim de adquirir o conhecimento necessário para uma restauração crítica de um texto, o editor necessita de fontes musicais como partituras, textos autógrafos ou não, esboços, documentos, cartas. Grier (2008, p.17) observa que quanto mais nos aprofundamos nos estudos das fontes e dos repertórios, mais “necessitam-se novas edições para refletir e seguir o ritmo dos últimos desenvolvimentos”.<sup>66</sup> Nenhuma edição é onipotente e definitiva.

Quando vamos executar uma obra musical, percebemos que estão disponíveis partituras em várias edições e versões, com diferenças editoriais marcantes como dinâmica, andamentos, pedal, dedilhado, colocação de acidentes, ligaduras, e textos distintos. Para os intérpretes, é essencial o conhecimento de que a notação passou por várias alterações durante os séculos. Harnoncourt (1988, p.20) esclarece que “a notação matemática e precisa só se tornou corrente no século XIX” e ele co-

---

<sup>64</sup> *Editing has been regarded in some academic circles as a marginal activity, requiring ingenuity and patience but rarely engaging the full force of the intellect.*

<sup>65</sup> *Quel spectateur s'interroge sur la partition que joue l'interprète lors d'un concert ou d'une représentation scénique ? Et quand bien même s'interrogerait-il, ne partirait-il pas du principe qu'il existe des éditions du grand patrimoine de notre musique française, ce qui serait fort légitime au demeurant? Par conséquent, ne se dirait-il pas qu'il suffit de solliciter l'éditeur ou le libraire pour obtenir la partition nécessaire?*

<sup>66</sup> *Se necesitan nuevas ediciones para reflejar y seguir el ritmo de los últimos desarrollos.*



menta que na música histórica, “outra fonte de problemas é a enorme questão da improvisação que, até mais ou menos o fim do século XVIII, não pode ser separada da prática musical” (*id.*). Concluímos que a partitura assim, representa a obra, não a sua execução. Para o editor, o intérprete e o pesquisador, este texto musical tem grande valor, é o principal meio de informação, o conjunto de instruções para a obra a ser transmitida.

Por mais problemática que seja a relação obra musical-partitura, é inquestionável o valor histórico que esta possui. Como tal, sua vinculação à tradição da música ocidental assume um papel preponderante na própria investigação histórica e sua interpretação necessita uma metodologia específica diversa daquela do método científico. (GOLDBERG, 2002, p.79).

Pode-se afirmar que uma excelente edição oportuniza uma leitura adequada do texto musical, mas não significa que resulte numa excelente execução, para isso, o intérprete tem que dominar a linguagem, interpretar os códigos e conhecer o estilo e o espírito da época. O texto musical tem uma relação mais complexa com seu receptor do que o texto verbal: uma mediação através do intérprete. Assim como o editor tem suas escolhas, o intérprete tem suas decisões no momento de executar uma obra. O ler, interpretar e recriar este texto musical depende do momento efêmero em que o músico concertista está diante do público, onde aplica a sua experiência sobre o estilo da obra na época em que foi escrita, dos seus critérios para transmitir o que está codificado no papel para o ouvinte: o equilíbrio de ser coerente com o que está escrito e a sua própria interpretação. Quanto mais as obras estão distantes no tempo, mais difícil de executá-las historicamente corretas e não há meios de comprovar a autenticidade do resultado sonoro com o resultado do período em que foi escrita.

Em um dos livros que se transformou num marco sobre edição crítica musical<sup>67</sup>, James Grier introduz sua tese principal: “Editar é um ato de crítica” (2008, p.9). entendendo crítica como estudo do significado e o valor das obras artísticas e pensando a música como obra de arte. Este ato de avaliar, examinar e julgar esteticamente uma obra de arte musical, buscar seu contexto histórico e social, leva a diferentes decisões quanto aos problemas editoriais e à definição do tipo de edição a ser utilizada. O autor desenvolve o conceito de edição e define:

---

<sup>67</sup> GRIER, J. *La Edición crítica de música. Historia, método y practica*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

A edição, por conseguinte, consiste em uma série de decisões fundamentadas, críticas e informadas; em resumo, no ato da interpretação. Editar, além disso, consiste na interação entre a autoria do compositor e a autoria do editor (GRIER, 2008, p.12.).<sup>68</sup>

A compreensão crítica de uma obra está ligada à crítica textual (ecdótica<sup>69</sup>), que busca aproximar o texto o mais possível do seu original. Quando o editor se depara com várias fontes diferentes, cabe a ele julgar através do seu conhecimento da obra como um todo, o quê estas fontes querem transmitir. Grier enfatiza que ao acompanhar o curso histórico de uma obra, a crítica textual percebe como o compositor foi influenciado pelo contexto social e histórico e o que deste contexto reflete nas fontes.

Apesar de nos últimos cento e cinquenta anos ter-se buscado uma edição objetiva, na qual se procura manter a neutralidade, com o mínimo de intervenção editorial (ver edição *Urtext*, p.50 deste capítulo), é impossível manter distância do objeto a ser pesquisado. A partir do momento em que o editor entra em contato com o material musical e escolhe qual vai ser o texto que utilizará como a sua fonte de referência principal, ele está sendo crítico em seu trabalho. A edição apresentando este aspecto crítico, ela sempre vai ser interpretativa e concluímos, que ela também nunca será definitiva. A edição sempre estará passível de mudanças, pois depende de quem (os editores), para quem (músico profissional, amador, colecionador), o quê (obras de compositores já falecidos, obras de compositores vivos, obras anônimas) e do momento em está sendo editada.

Quando examinamos os aspectos críticos de uma edição musical, vemos que diferentes repertórios vão sofrer abordagens e métodos diferentes. Musicólogos, críticos e historiadores vão continuar debatendo sobre as origens, sobre os momentos de criação das obras (momentos históricos irrecuperáveis), mas o editor é o responsável pela sua publicação, pelo texto que vai ser posteriormente executado pelo

---

<sup>68</sup> *La edición, por consiguiente, consiste en una serie de decisiones fundamentadas, críticas e informadas; en resumen, en el acto de la interpretación. Editar, además, consiste en la interacción entre la autoría del compositor y la autoría del editor.*

<sup>69</sup> Ecdótica: termo da filologia; ciência que busca, por meio de minuciosas regras de hermenêutica (interpretação de textos) e exegese (grupo de ações interpretativas que tem como objetivo ao analisar o texto, sua estrutura, os motivos e linhas da sua gênese, compreender e contextualizar seu sentido), restituir a forma mais próxima do que seria a redação inicial de um texto, a fim de que se estabeleça a sua edição definitiva; crítica textual.

intérprete. Mesmo tendo as mesmas fontes para examinar, não significa que um editor irá adotar a mesma resolução que outro.

Muitas edições em que o baixo contínuo estava realizado foram publicadas na primeira metade do século XX. A arte da realização do baixo cifrado estava esquecida, e desta maneira, o editor via-se obrigado a facilitar ao intérprete a decodificação de sua edição. Abaixo (FIGURA 12) resolução do baixo cifrado do *Salve Regina* de Claudio Monteverdi na edição de Malipiero de 1942.

FIGURA 12 Monteverdi, *Salve Regina*, edição de Malipiero com baixo contínuo realizado, 1942.

The image shows a musical score for two parts: Tenor and Basso continuo. The Tenor part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Sal . ve, Re . gi - na, sal . ve Sal . ve Re .". The Basso continuo part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. It features a series of notes and rests, with some notes beamed together, representing the resolution of the figured bass.

FONTE: Disponível em [http://imslp.org/wiki/Salve\\_Regina,\\_SV\\_327\\_\(Monteverdi,\\_Claudio\)](http://imslp.org/wiki/Salve_Regina,_SV_327_(Monteverdi,_Claudio)),  
Acessado em 10/01/2017.

O movimento de performance historicamente orientada do século XX trouxe uma nova maneira de abordar estes fatos através de um estudo aprofundado dos tratados de época. As muitas obras barrocas que até as décadas de sessenta e setenta recebiam edições realizadas, hoje em dia tornaram-se obsoletas. O significado dos signos presentes nos textos leva à comunicação. Símbolos recebem arbitrariamente um significado particular e este se torna uma convenção. A edição depende dos textos, dos tipos e sistemas de notação.

Textos musicais, portanto, são transmitidos por sistemas de escrita, ou em outras palavras, notação, que varia na história em relação à evolução da música, o tipo de repertório, a especulação teórica, e em analogia à evolução dos sistemas de escrita verbal dos quais eles são acompanhados.<sup>70</sup> (CARACI VELA, 2015).

<sup>70</sup> *Musical texts, therefore, are passed down by means of writing systems, or in other words, notation, which vary in history in relation to the evolution of music, the type of repertoire, the theoretical speculation, and in analogy to the evolution of the verbal writing systems that they are accompanied by.*

Para compreender estes sistemas, símbolos e seus significados, o intérprete deve investigar e refletir o contexto histórico e as convenções que se aplicam à obra.

### 3.1 BREVE HISTÓRICO DA IMPRESSÃO E PUBLICAÇÃO MUSICAL

Ao longo dos séculos vários tipos de notação musical serviram como auxílio à memória dos intérpretes, como indicação para improvisações. A necessidade de manter viva a cultura musical e estabelecer por escrito os símbolos que identificassem as principais características da música ajudou a desenvolver um sistema notacional que transmitisse desde os parâmetros básicos de altura e ritmo até complexos sistemas dos dias de hoje, acompanhando as necessidades do repertório. Algumas vezes, estes mesmos parâmetros são negligenciados e definem mais outros aspectos musicais e de execução como emissão vocal, dinâmicas, agógicas, ornamentos e espaços deixados livres para improvisação (nas notações neumáticas e notação Qin chinesa) conforme nos afirma Caraci Vela (2015, p.15).

A história da impressão musical está diretamente ligada à história da impressão de livros. Há fragmentos de placas de argila para impressão que datam de 3000 a.C., durante a época da civilização mesopotâmica. Durante séculos, o desenvolvimento e refinamento do material empregado e das técnicas de impressão no Oriente, em especial, na China, resultaram numa tecnologia que barateava os custos e facilitava a disseminação dos livros. Do papel de seda ao papel feito de restos de tecidos e fibras vegetais no século II, estas mudanças chegaram à Europa através de viajantes, conquistadores, escravos e estrangeiros, mas foi somente depois dos séculos XII e XIII que se consolidaram e contribuíram efetivamente na produção e comércio de livros no Ocidente. Segundo Kastan (2002, p.82)<sup>71</sup> cerca de 20 milhões de livros circulavam na Europa no final do século XV, produzidos nas quase 300 cidades europeias que possuíam prensas.

A edição e subsequente impressão musical desafiou os editores mais do que a edição literária: a notação musical exigia um conhecimento específico, um processo diferenciado para manter linhas, notas, textos no respectivo lugar. Atualmente, com todo o aparato digital que nos envolve, é difícil imaginar a complexidade de copiar várias partituras à mão, editar, publicar e comercializar um texto.

---

<sup>71</sup> Kastan, D. S. *Print, literary culture and the book trade, The Cambridge History of Early modern English literature*, Mueller, J., Cambridge University Press, 2002.

Antes do advento da impressão, toda a música era escrita à mão. Cada cópia seja em papel, seja em outro material, era única. Rasch (2005)<sup>72</sup> enfatiza que os manuscritos de uma mesma obra, não eram, portanto, exatamente iguais. Era um trabalho que consumia muito tempo e exigia habilidade, concentração e conhecimento devido aos numerosos símbolos específicos à linguagem musical. As cópias somente eram feitas por encomenda de um patrono, e por consequência, muitos escribas estavam diretamente ligados à igreja, a tribunais, a nobres e universidades. Estes manuscritos comissionados acabavam tendo um alto custo de produção e necessidade de mão-de-obra especializada.

A dicotomia entre os meios escolhidos para perpetuar a "palavra", por um lado, e as "notas" por outro, surge mais a partir de fatores sociais e econômicos do que tecnológicos, e isso levanta questões sobre a propagação da literatura musical, sobre a regulamentação da impressão por instituições do estado, sobre o tamanho e a natureza do público musical e a escala do mercado - nacional e internacional - em um determinado momento.<sup>73</sup> (BOORMANN et al.,2016).

Datadas do século X, as primeiras impressões de livros com a tecnologia de tipos móveis que se tem conhecimento, localizavam-se na China e utilizavam-se de tipos de cerâmica e porcelana. Os tipos eram ordenados em uma moldura, que quando completa, formava um bloco para impressão.<sup>74</sup> Havia um porém: a cerâmica e a porcelana eram frágeis e quebravam facilmente, não podendo ser reutilizados. No século XI, foi introduzido o uso de bronze na manufatura dos tipos, tornando-o muito mais durável e financeiramente viável. Por muitos séculos utilizou-se a impressão xilográfica, livros esculpidos em blocos de madeira (FIGURA 13), onde uma página inteira era entalhada espelhada, com texto e ilustrações, em seguida coberta com tinta e o papel pressionado contra o bloco. O acabamento não era tão sofisticado como o de um manuscrito, onde através de um trabalho minucioso, eram desenhados finas iluminuras e muitas vezes o livro tornava-se um tesouro da família.

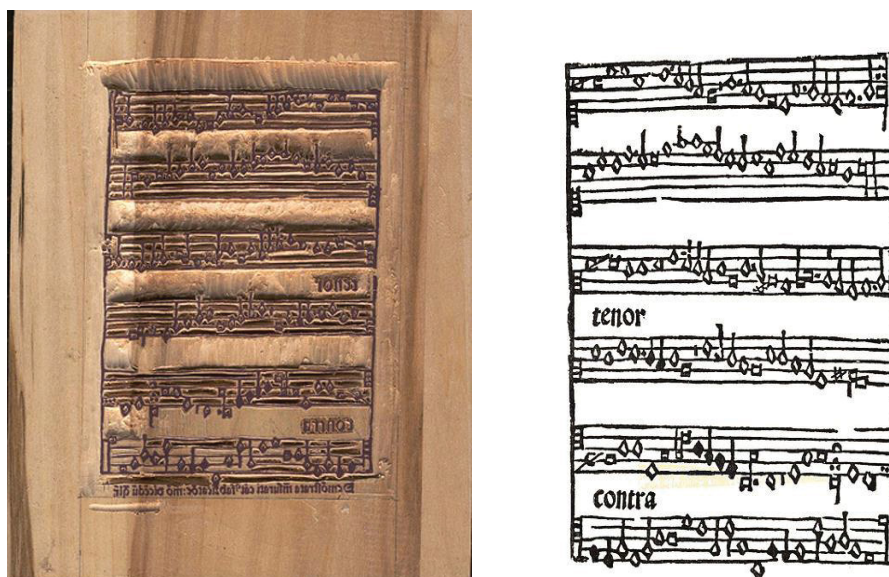
<sup>72</sup> Rasch, R. *Music Publishing in Europe 1600-1900: Concepts and Issues Bibliography*, BWV Verlag, 2005.

<sup>73</sup> *The dichotomy between the means chosen to perpetuate the 'word' on the one hand and the 'note' on the other arises more from social and economic factors than from technological ones: and it raises questions about the spread of musical literacy, about the regulation of printing by state institutions, about the size and nature of the musical public and the scale of the market – national and international – at any given time.* (BOORMANN et al.,2016).

<sup>74</sup> Disponível em <https://djcadchina.wordpress.com/tag/moveable-type/>. Acessado em 20.01.2017.



FIGURA 13 Bloco de madeira representando o *Opusculum Musices* de Nicolaus Burtius, 1487 e a impressão correspondente. Bolonha, Itália. Medidas: 19x14cm.



FONTE: Disponível em <http://www.musicprintinghistory.org/>, Acessado em 20.01.2017.

A tecnologia demorou alguns séculos para alcançar a Europa e, a partir do século XV, com o desenvolvimento dos tipos móveis, atribuído a Gutemberg (c.1400-1468), a tecnologia da prensa de caracteres móveis espalhou-se pelo continente europeu e a publicação de livros desenvolveu-se em grande escala na segunda metade deste século.

Acompanhando o caminho dos livros impressos, o segundo livro impresso com tipos móveis, logo após a Bíblia de Gutemberg, foi o *Mainz Psalter*<sup>75</sup>, onde estava inclusa a data de impressão, 14 de agosto de 1457 (FIGURA 13). O livro possui várias características notáveis como o primeiro *colophon*<sup>76</sup> contendo título, editor do trabalho, e as datas de publicação, o que caracteriza o início da importância da autoria na época.<sup>77</sup> Além disso, é explicitamente mencionado no *colophon* do *Mainz*

<sup>75</sup> O livro foi impresso por Fust & Schoeffer em Mainz, Alemanha, sobre *vellum* (pele de carneiro) em preto e vermelho, e contém música manuscrita e letras capitais grandes coloridas em azul e vermelho.

<sup>76</sup> *Colophon*: é uma breve declaração contendo informações sobre a publicação de um livro, como o local de publicação, o editor, e as datas de publicação. Pode ser da natureza de um brasão ou uma pintura. *Colophons* eram impressos nas extremidades dos livros, mas em obras modernas normalmente se encontra no verso da folha-título.

<sup>77</sup> Os livros de partituras impressos na época de Marin Marais trazem na primeira página inclusive o endereço dos responsáveis pelas edições, cópias e publicações. As vendas eram realizadas na resi-

*Psalter* que todo o livro foi produzido com a ajuda de métodos de impressão, incluindo a decoração, que não foi acrescentada depois pelos iluminadores.

FIGURA 14 Mainz *Psalter*. *Psalterium*. Mainz: Fust and Shoeffler, 14 Agosto 1457.



FONTE: Disponível em <https://www.royalcollection.org.uk/collection/1071478/the-mainz-psalter>.  
Acessado 14/01/2017.

Com a utilização dos tipos móveis moldados em chumbo, houve um aumento da durabilidade do material da prensa, que antes usava tipos de cerâmica ou madeira, barateando os custos de produção. Por muitos anos ainda, era comum que os livros fossem publicados sem capa, sendo que as encadernações luxuosas, com capas de veludo, couro e pele de animais, ricamente decoradas com incrustação de pedras preciosas, com filigranas em ouro, eram encomendadas e exclusivas à parte privilegiada da sociedade como ricos comerciantes, nobreza e clero.

A localização das tipografias, geralmente próximas a universidades, facilitou a disseminação de ideias, através da publicação de textos impressos, panfletos, livros ou propaganda. Pode-se fazer uma comparação do valor monetário de um livro,

---

dência do próprio compositor. Podemos assim acompanhar as várias mudanças de endereço de Marin Marais através de Paris.

sabendo que em 1470, o custo de uma edição de Virgílio era de dois ducados, enquanto que um trabalhador qualificado recebia cerca de três ducados por mês.<sup>78</sup>

FIGURA 15 Tipos de metal usados para impressão musical.



FONTE: <http://www.musicprintinghistory.org/music-type/7-making-music-type>

A disseminação da música instrumental e vocal durante o Renascimento deveu-se em grande parte aos impressores e tipógrafos de música, dos quais muitos também eram compositores e intérpretes, e tiveram um papel direto na publicação de suas obras. Entre eles, o veneziano Ottaviano dei Petrucci(1466-1539)<sup>79</sup>, o parisiense Pierre Attaignant (1494?-1551)<sup>80</sup> e mais tarde o flamengo Tylman Susato (1515-1567)<sup>81</sup> e o veneziano Antonio Gardano(1509-1569)<sup>82</sup>, cujos filhos formaram uma das mais importantes editoras de música da época.

Paralelamente à impressão de livros, os textos musicais também começaram a ser impressos através de tipos móveis. Um dos principais problemas dos gravadores era integrar os pentagramas, as notas musicais e o texto. Petrucci conse-

<sup>78</sup> <http://www.library.manchester.ac.uk/firstimpressions/From-Manuscript-to-Print/Early-Printed-Books/Who-were-the-readers-of-early-printed-books/>, acessado 7/04/2016.

<sup>79</sup> Ottaviano dei Petrucci : impressor e editor italiano. Foi um dos primeiros a usar tipos móveis para imprimir música polifônica como o *Harmonice musices odhecaton A* (1501).

<sup>80</sup> Pierre Attaignant : impressor, editor e livreiro francês. Seu método de impressão única diminuiu os custos de produção. Impressor oficial do rei François I de 1537 a 1552. Foi o primeiro a distribuir música pela Europa.

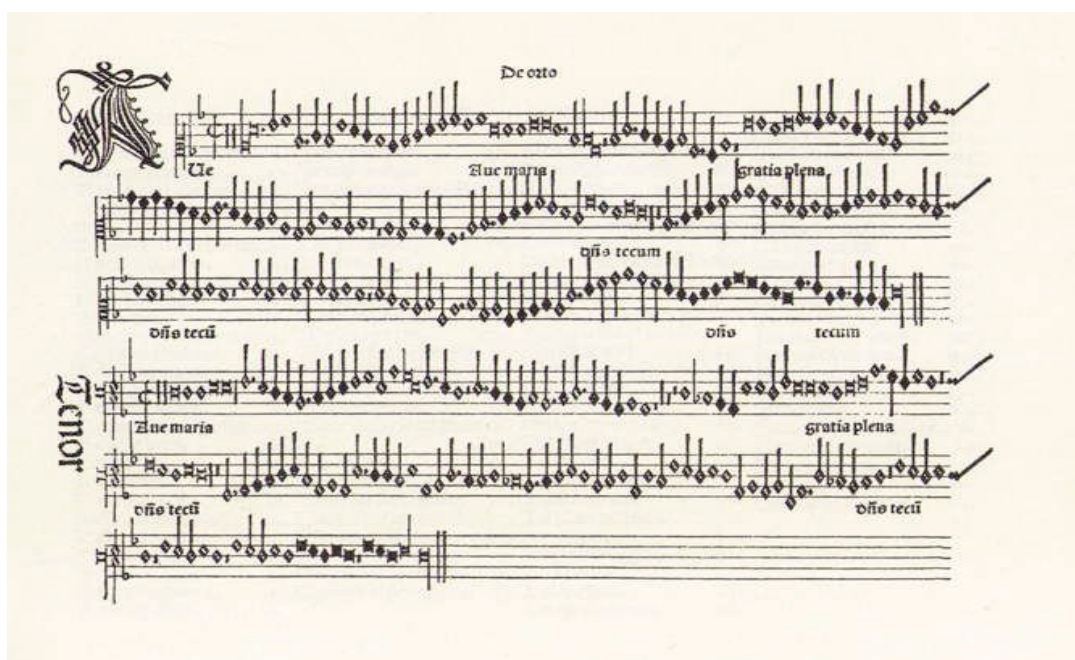
<sup>81</sup> Tylman Susato : compositor e editor de música na Antuérpia. Um dos primeiros a publicar Orlando de Lassus.

<sup>82</sup> Antonio Gardano impressor e editor de origem francesa, tinha como marca um leão e um urso face-a-face, inspirado pelo nome de seu patrão (Leone Orsini). No final de 1530 mudou-se para Veneza onde abriu sua editora em 1538. Publicou quase 450 livros de música, em sua maioria motetos. Grove Music Online (2017).



guiu desenvolver uma técnica de impressão musical tríplice, fazendo a gravação para cada um dos elementos separadamente sobre a folha de papel. Primeiro eram impressas as linhas, depois as palavras e por último as notas. Em outras gráficas, outros gravadores acrescentavam manualmente as linhas da partitura, antes ou depois da gravação. Seu sucesso deve-se muito à delicadeza e sofisticação de suas impressões (FIGURA 16). Através de um pedido a Leonardo Loredan, doge veneziano de 1501 a 1521, Petrucci recebeu um monopólio com duração de vinte anos sobre as publicações em música em Veneza.

FIGURA 16 Petrucci, *Harmonice Musices Odhecaton A*, Veneza, 1501 RISM 1503.



FONTE: [http://www.omifacsimiles.com/brochures/petrucci\\_od.html](http://www.omifacsimiles.com/brochures/petrucci_od.html)

Na Inglaterra, por volta de 1520, John Rastell desenvolveu uma técnica de impressão única, onde um único tipo imprimia as linhas, as notas e o texto ao mesmo tempo.

Na técnica de gravação em metal, uma página inteira era escrita de maneira espelhada sobre uma matriz de cobre e algumas décadas mais tarde também foi utilizada a matriz de estanho. Sobre essa placa, era aplicada tinta que se acumulava nos sulcos. O papel era então pressionado sobre a matriz metálica, absorvendo a tinta. A técnica possibilitava alta qualidade e resistia a muitas impressões.

Johann Breitkopf herdou a editora de seu pai em Leipzig, em 1745. Seu interesse por novas invenções e tecnologia o levou a ampliar as publicações da editora,

antes sobre teologia, filosofia e história para as publicações de partituras e textos teóricos sobre música. Breitkopf aprimorou os tipos móveis para imprimir música, que apesar de numerosos, baixaram muito os custos de produção. A partir de 1756, publicou obras de muitos compositores de renome, como Haydn, Leopold Mozart, Quantz, Telemann. A fim de facilitar as vendas, iniciou o sistema de numerar as obras dos compositores, os chamados *Opus* (*Op.*), que perdura até os dias de hoje.

FIGURA 17 Antiga impressora (1568). Produzia cerca de 240 impressões por dia.



FONTE: <http://bookbindersmuseum.org/printing-comes-to-iceland/>

Manuscritos ainda eram vendidos durante a vida de Mozart, inclusive em maior quantidade do que as edições impressas. Cópias piratas circulavam em Viena e outras cidades sem a autorização dos compositores, o que aumentava a aparição de erros e poderiam se transformar em tradição. Pelo menos até o início do século XIX, os nomes de Foucault em Paris, Traeg em Viena, Breitkopf em Leipzig e Ricordi em Milão lembram a continuidade das diferentes maneiras de publicar uma obra. As várias tecnologias de impressão continuaram a ser utilizadas concomitantemente e

somente no século XX, no final da década de 60, que os tipos musicais foram praticamente substituídos pelo texto visual produzido por computador.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Vários vídeos sobre a história da impressão estão disponíveis na internet. Eis alguns que podem ser de interesse: 1. <https://youtu.be/dT4FwLaYD6k> sobre a manufactura do papel. 2. <https://youtu.be/v4ARRcED3Ro> sobre a impressão no século XV, 3. [https://youtu.be/x\\_SQXcduMvw](https://youtu.be/x_SQXcduMvw) sobre a evolução da prensa, 4. <https://youtu.be/LQP8KEldS-U> sobre a impressão musical. Todos acessados em janeiro de 2017.



### 3.2 BREVE HISTÓRICO DA EDIÇÃO MUSICAL

Nem sempre a música composta por um compositor foi impressa, editada, publicada e comercializada. O interesse pela música de outras épocas é relativamente recente, limitando-se aos últimos duzentos anos. Kerman (1987) menciona que Johannes Tinctoris, (c.1435-1511), compositor e teórico do Renascimento, afirmava “que não existia música digna de ouvir que não houvesse sido composta nos últimos quarenta anos ou mais.” Ainda durante o século XVIII, as apresentações musicais se restringiam a obras da própria época.

Após a Revolução Francesa (1789), ocorrem grandes mudanças históricas e culturais na Europa como a ascensão e consolidação da burguesia. A expansão dos concertos públicos, não mais restritos aos salões nobres, como forma de entretenimento e cultura, exigia novos e variados repertórios. As salas de concerto solicitavam a presença do intérprete virtuoso, de obras que desafiavam a sua habilidade. O comércio de partituras também se especializava conforme a demanda do público e as publicações musicais tornaram-se parte importante dos negócios lucrativos. Em consequência deste fato, observamos uma maior presença do compositor como autor e uma separação do músico/editor.

As edições musicais muitas vezes não se utilizavam dos manuscritos, das fontes originais, pois os editores nem sempre tinham contato com os compositores e nem sempre tinham interesse em pagar pelos seus direitos. Alguns compositores, Haydn, por exemplo, mantinham um contrato com seus empregadores que não lhes permitia publicar suas obras sem o consentimento dos patrões. Era comum um editor comprar uma obra já impressa e fazer sua própria edição sem precisar pagar nada ao compositor. Os editores subsistiam do lucro das vendas das suas publicações. Em 1762, em uma página de seu índice temático, Immanuel Breitkopf escreve:

Se famosos compositores não cuidam por si mesmos de compilar um catálogo de suas obras, e queiram fazer o obséquio de enviá-lo a mim, não só ficarei agradecido como também prosseguirei nos meus esforços, tanto mais que incentivado em vista do poder contar com o rigor de tais comunicações. Não importa que eu não possua ainda as peças que aparecem nesse catálogo, pois imediatamente tomaria medidas para adquiri-las, caso

haja procura delas entre os amantes da música (BREITKOPF, 1762, *apud* RAYNOR, 1978, p.385).<sup>84</sup>

A autenticação de obras e o direito dos compositores à autoria foram se consolidando ao longo do século XVIII. Raynor refere-se a um acontecimento em particular em que Adalbert Gyrowetz, compositor, ao assistir um concerto em Paris, deparou-se com uma sinfonia de sua autoria sendo executada como se pertencesse a Joseph Haydn. Mesmo entre editores, houve consenso de que o melhor seria as firmas terem direitos exclusivos sobre os compositores. A sociedade se transforma e o compositor que antes estava dependente do patrocínio de monarcas, príncipes, clérigos poderosos, agora tem que ser seu próprio agente empreendedor.

Tentativas de publicar obras completas de autores conhecidos do público já existiam no século XVIII. Temos, por exemplo, as edições de Haendel (1787-97) por Arnold<sup>85</sup>, Mozart (1798-1806) e Haydn (1802-1843). A partir da segunda metade do século XIX, surgem várias publicações de obras completas, ditas canônicas, monumentais, de autores como Bach, Haendel, Palestrina. Um marco importante na história foi a fundação da Bachgesellschaft em 1850, em memória aos 100 anos de morte de Johann Sebastian Bach, por Robert Schumann, Franz Liszt, Ignaz Moscheles, Louis Spohr e Otto Jahn e participação da editora Breitkopf & Härtel<sup>86</sup>. O seu principal objetivo era a publicação da obra completa de Bach. Pode-se dizer que nesta época não existiam os critérios rigorosos de edição baseados em filologia como os que se convencionaram no pós-guerra do século XX. Apesar de musicólogos reclamarem da qualidade e precisão da edição, o empreendimento foi de grande importância e muitas outras edições de obras completas a seguiram: Handel (1858), Palestrina (1862), Beethoven (1862), Mendelssohn (1874), Mozart (1877), Chopin (1878), Schumann (1880), Schubert (1884), Schütz (1885), Lassus (1894), Berlioz (1899), Schein (1901), Victoria (1902), Haydn (1907) e Brahms (1926). Purcell (1878), Sweelinck (1894), Rameau (1895), Obrecht (1908), Josquin des Prez (1921), Scheidt

---

<sup>84</sup> BREITKOPF, I., *Thematisches verzeichnis*, Leipzig, 1762. Traduzido e organizado por Barry S. Brook, Dover Books, 1966.

<sup>85</sup> Samuel Arnold (1740 –1802), compositor e organista inglês. A edição das obras de Haendel compreendia 180 volumes.

<sup>86</sup> Breitkopf & Härtel é considerada a mais editora de música do mundo, fundada em 27 de janeiro de 1719 por Bernhard Christoph Breitkopf e em 1795 formou-se uma sociedade com Gottfried Christoph Härtel, após problemas financeiros.

(1923), Monteverdi (1926), Monte (1927), Mussorgsky (1928), Praetorius (1928), Lully (1930), Byrd (1937) e Pergolesi (1939).<sup>87</sup>

Ainda durante o século XIX, foram publicadas muitas edições de obras escolhidas, como o *Denkmäler der Tonkunst* (1869-1971) de Chrysander<sup>88</sup>, caracterizado por vários volumes separados, editados por estudiosos diferentes, coordenados por um editor geral. Bastante comuns também, eram as antologias organizadas por época e no final do século XIX, organizadas por país, em consequência da formação de novos países como Itália e Alemanha, a fim de consolidar uma herança cultural comum existente. Reduções para piano de óperas e sinfonias eram publicadas quase ao mesmo tempo que as suas estreias.

A disciplina acadêmica da musicologia se consolidou, como ciência que inclui o pensamento e o conhecimento de todos os aspectos musicais, num processo de estudo, pesquisa e reflexão. Guido Adler, sistematizou a musicologia, dividindo-a em histórica e sistemática. A primeira ocupava-se com as fontes musicais, sua época, nacionalidade e compositores, utilizando-se da paleografia musical (notação), do estudo das formas, da história dos instrumentos musicais, e os princípios na sucessão histórica. A sistemática preocupava-se com os princípios nas áreas musicais como estética, pedagogia musical e didática e etnomusicologia.

A musicologia é percebida como lidando essencialmente com o factual, o documentário, o verificável, o analisável, o positivista. Musicólogos são respeitados pelos fatos que sabem sobre música. Eles não são admirados por sua visão sobre a música como experiência estética" (KERMAN, 1985, p.12).<sup>89</sup>

O patrimônio musical necessitava ser preservado e em grande parte, o repertório que hoje executamos foi conservado nas grandes edições positivistas publicadas. Os primeiros cinquenta anos do século XX sofreram com duas grandes guerras e durante este período, houve uma significativa redução das edições publicadas.

<sup>87</sup> CHARLES, S.R. et al. **Editions, historical**. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08552pg1>, acessado em 04/04/2016.

<sup>88</sup> Friedrich Chrysander (1826-1901), historiador e crítico de música alemão, editor da Obra completa de Haendel, cujos escritos o colocam como um pioneiro na disciplina da musicologia.

<sup>89</sup> *Musicology is perceived as dealing essentially with the factual, the documentary the verifiable, the analysable, the positivistic. Musicologists are respected for the facts they know about music. They are not admired for their insight into music as aesthetic experience.*

Nos anos pós-guerra floresceu um movimento que hoje se conhece como “Performance historicamente informada (HIP)”<sup>90</sup>. Em contraposição a uma ideia do romantismo de que a música contemporânea é uma evolução do que existiu antes, para os adeptos da HIP, a história da música não é uma história de melhoramento gradual (HAYNES, 2007), que com o desenrolar dos séculos ocorre uma evolução e o que existia antes não tinha qualidade. Estes músicos procuravam unir a consciência histórica, o conhecimento dos fatos, estilos, pensamentos e ideologias, à música histórica, o que exige do músico-intérprete decisões conscientes e um maior aprofundamento da compreensão da linguagem composicional. Sem o auxílio de meios de gravações fonográficas e sem a presença viva dos compositores, o melhor embasamento para aproximar-se do que poderia ser a sonoridade pretendida pelo autor, era estudando os tratados de época. Referindo-se a isso, Duffin afirma:

Os parâmetros da prática da performance para música barroca (ou para qualquer música) incluem sonoridade, situação, altura, afinação e temperamento, articulação, ornamentação, improvisação, tempo, notação e dinâmica. Intérpretes tomam decisões sobre estas coisas a todo momento, quer eles saibam ou não. É só que, quando eles não pensam sobre eles, eles tomam as decisões por instinto. Informações sobre abordagens históricas de todos esses parâmetros podem ser encontradas em uma variedade de fontes: tratados, descrições escritas, fontes em arquivos, fontes iconográficas, instrumentos antigos, e a música propriamente dita (DUFFIN, 1995, p. 1).<sup>91</sup>

As edições de música histórica, em sua maioria possuem manuscritos como fonte, muitas vezes representantes únicos e fragmentados que exigem um cuidado especial para não se deteriorarem ainda mais. Sob uma nova abordagem, mais científica e crítica, a maioria das novas publicações, edições e revisões incluem cópias fac-símiles, aparato crítico, esboços, biografias dos compositores.

Com o desenvolvimento no século XX da fotografia e reprografia, e consequente possibilidade de avaliação das fontes sem necessitar estar *in loco*, no período após a Segunda Guerra Mundial houve um visível crescimento das edições históricas, enriquecidas através de pesquisas aprofundadas e críticas.

<sup>90</sup> HIP : *Historically informed performance*

<sup>91</sup> *The parameters of performance practice for baroque music (or any music, for that matter) include sound, situation, pitch, tuning and temperament, articulation, ornamentation, improvisation, tempo, notation, and dynamics. Performers make decisions about these things all the time whether they know it or not. It's just that when they don't think about them, they make the decisions by default. Information on historical approaches to all these parameters can be found in a variety of sources: treatises, written descriptions, archival sources, iconographical sources, surviving instruments, and the music itself.*

### 3.3 TIPOS DE EDIÇÕES MUSICAIS

As edições musicais podem ser classificadas em diversos tipos, variando de autor para autor. Grier (2008) propõe quatro diferentes tipos: a edição fac-símile, a diplomática, a interpretativa e a crítica. Figueiredo (2014) descreve e discute mais três tipos: Urtext, genética e aberta. Caraci Vela (2015) discute a edição fac-símile, a diplomática, a Urtext e a prática. É outorgada ao editor a escolha do tipo de edição que mais lhe convém, conforme o enfoque que quer dar ao seu trabalho. Em sua maioria os editores têm como base os manuscritos autógrafos – aqueles que são escritos do próprio punho do compositor - e textos apógrafos – aqueles que são cópias que são feitas sob a supervisão do compositor.

#### 3.3.1 A edição fac-símile

A edição fac-símile (FIGURA 18) apresenta uma reprodução fotográfica ou digital do manuscrito de um compositor ou copista. É baseada em uma única fonte, não tendo como premissa o texto crítico. Reproduz todos os seus elementos como seu formato, cores, folhas em branco, acréscimos e inclusive a encadernação. Tem a vantagem de que a maior parte das informações visuais são mantidas. Certamente o fac-símile se aproxima muito do original, mas mesmo assim, não consegue substituí-lo inteiramente. Entre os principais problemas que encontramos estão a precisão com que se pode reproduzir tecnicamente o manuscrito sem incidir em algum erro por falhas ou manchas no próprio papel original. Em razão da difícil compreensão na leitura de alguns textos manuscritos, não é, muitas vezes, a edição adequada para performance.

FIGURA 18 Fac-símile da *Partition pour Viole de gambe et basse continue*, de Marin Marais. Éd. Fuzeau.



FONTE : Disponível em <https://goo.gl/IKT6WF>. Acessado em 14/01/2017.

Atualmente, muitas obras antigas e com fontes deterioradas são editadas em fac-símile a fim de que o material original seja preservado do manuseio constante. Como exemplo de edição fac-símile, podemos citar as publicações das edições SPES (*Studio per Edizioni Scelte*)<sup>92</sup>, muito utilizadas por quem tem interesse na visualização do texto original e na performance historicamente informada. Tem uma qualidade gráfica com um aspecto histórico que transporta o intérprete ao passado, sendo o manuscrito autógrafo uma fonte inestimável para a interpretação. Harnoncourt (1988) já afirmava que “é um erro bastante difundido acreditar que, para um músico, a partitura, a apresentação gráfica, seja meramente uma indicação que lhe mostra que notas devem ser tocadas, a que velocidade, com que intensidade e com que nuance expressivas.” Nas edições críticas, muitas vezes são acrescentados fac-símiles de páginas com características únicas, variações irrealizáveis ou de difícil decisão editorial, confirmando que não basta somente uma boa apresentação para se ter uma boa performance.

### 3.3.2 A edição diplomática

A edição diplomática apresenta uma transcrição rigorosa, com manutenção de abreviaturas, dos agrupamentos de colcheias, incoerências no que diz respeito à articulação, ortografias, erros e claves originais. Reproduz a fonte como se fosse um

<sup>92</sup> Estúdio para edições escolhidas.



documento – um diploma. Figueiredo (2014) descreve que esta edição “tem caráter musicológico, sendo baseada numa única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica”. Em sua maioria, as edições diplomáticas são utilizadas quando a música em questão encontra-se em notação arcaica e não há um correspondente adequado em notação atual que transmita o seu significado.

Chama a atenção para os limites estritos a serem adotados na transcrição que gerará a edição diplomática: a não substituição de acidentes, a não substituição de claves antigas, a não modificação do layout do material, quando se trata de partitura, a não diminuição de valores utilizados, deixando em aberto, apenas, a questão da possível partituração de obras transmitidas através de partes. (FIGUEIREDO apud Georg Feder (1987, p.139).

No projeto da nova edição das obras de Mozart (NMA - *Neue Mozart Ausgabe*), na seção dedicada aos libretos de suas óperas, todas as fontes consultadas farão parte de uma edição diplomática.

Segundo Caraci Vela (2005), a edição diplomática caiu em desuso devido à excelente qualidade de reprodução e tecnologias atuais, que transmitem através de imagens escaneadas em alta resolução quase todas as características do original.

### 3.3.3 A edição prática ou interpretativa

A edição prática apresenta indicações editoriais como arcadas, dedilhados, fraseados e articulação. O editor interfere na estética da obra, trazendo sua opinião na maneira de interpretar, acrescentando elementos não presentes no original do compositor. Para uma fase da história em que não havia gravações, estas edições mostravam-se válidas, ao serem editadas, em sua maioria, em trabalho conjunto com grandes intérpretes, com vasto conhecimento musical. Grier afirma:

Sempre haverá uma procura por edições que tomam nota de aspectos do estilo interpretativo de intérpretes importantes e estas desempenham um papel extremamente significativo na comunicação de grande parte da música valiosa a estudantes e aos pares e colegas dos editores. Além disso, estas edições constituem repositórios de informação sobre a interpretação e execução da obra (GRIER, 2008, p.133) <sup>93</sup>.

<sup>93</sup> *Siempre habrá una demanda para las ediciones que toman nota de aspectos del estilo interpretativo de intérpretes importantes y éstas juegan un papel extremadamente significativo en la comunicación de gran parte de la música valiosa a estudiantes y a los compañeros y colegas de los editores. Además, estas ediciones constituyen repositórios de información sobre la interpretación y ejecución de la obra.*

Nos três exemplos abaixo (FIGURAS 19, 20 e 21) dos três primeiros compassos da Sonata em Dó Maior para violino e piano, K.296, de Mozart, composta em 1778, podemos verificar as diferentes versões de editores diferentes com marcações de andamento, dedilhado, legatos entre notas, pedais, dinâmicas, etc. Na sequência um fac-símile do manuscrito autógrafo (FIGURA 22).

FIGURA 19 Mozart Sonata em Dó Maior, Editores Schradieck e Rihm, Ed. Schirmer, 1906.



FIGURA 20 Mozart Sonata em Dó Maior, Editores Schnabel e Flesch, Ed. Peters, 1912.

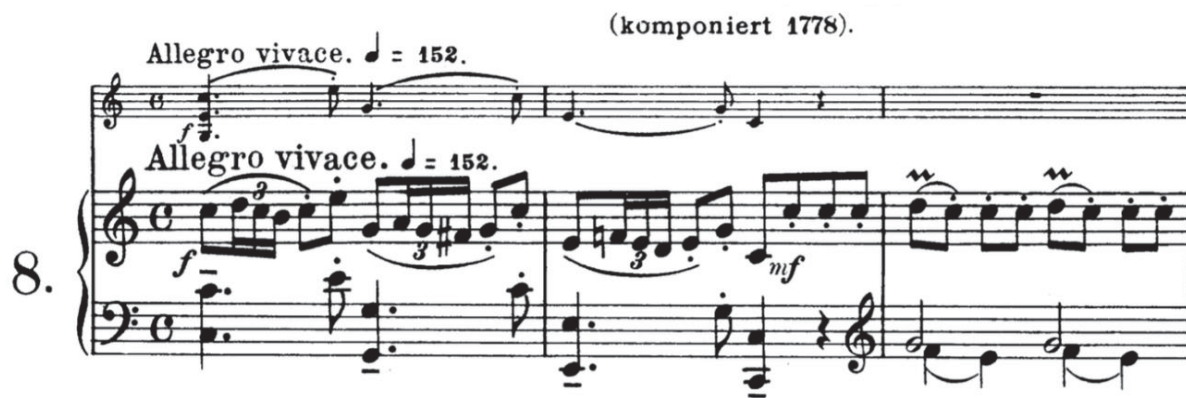
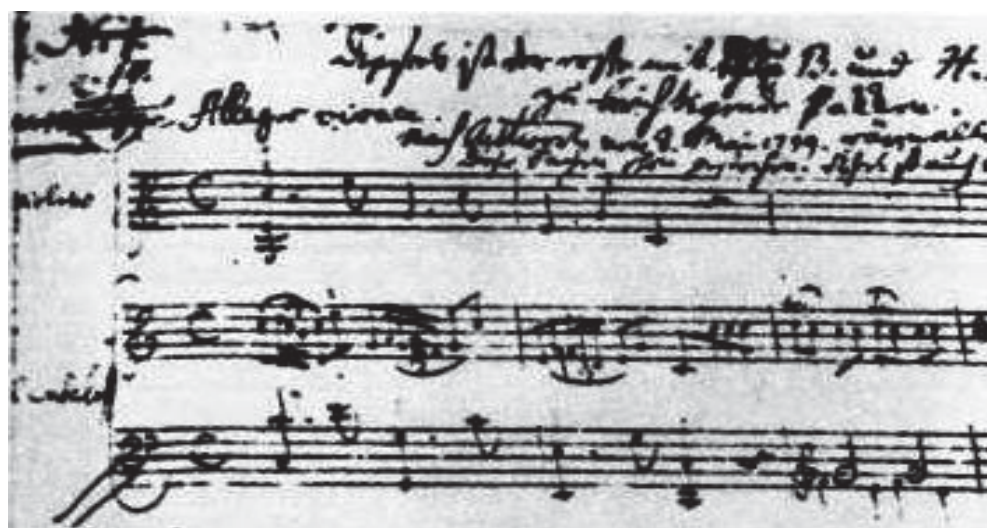


FIGURA 21 Mozart Sonata em Dó Maior, Editor não especificado, Bärenreiter, 1879.



FONTE : ISMLP.<sup>94</sup>

FIGURA 22 Fac-símile dos três primeiros compassos da Sonata em Dó Maior (K. 296) de Mozart.



FONTE: NMA, *Neue Mozart Ausgabe*<sup>95</sup>

São edições que foram publicadas não muito distantes no tempo umas das outras, mas com interpretações completamente diferentes.

### 3.3.4 A edição *Urtext*

Em tradução direta do alemão, *Urtext* significa “texto original.” É uma edição que se baseia no texto fixado de uma única fonte, transcrição direta do mesmo e durante muito tempo esse termo passou “a ser uma garantia de um texto confiável,

<sup>94</sup> As três edições estão disponíveis em [http://imslp.org/wiki/Violin\\_Sonata\\_in\\_C\\_major,\\_K.296\\_\(Mozart,\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](http://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_in_C_major,_K.296_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)). Acessado em 21.01.2017.

<sup>95</sup> Disponível em [http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=2](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2). Acessado 21.01.2017. O fac-símile é propriedade da Biblioteca Pública de Nova Iorque.

principalmente para os adeptos da Música Antiga” (Figueiredo, 2004, p.48). Conforme a página da internet de uma das principais editoras e defensores da edição *Urtext*, a Günther Henle Verlag<sup>96</sup>, lemos “Ao músico é oferecido um texto que somente reflete as intenções do compositor.” Ao descrever o processo de uma edição *Urtext*, continuam: “O manuscrito original do compositor frequentemente desapareceu e mesmo se está disponível, o editor deve verificar se o compositor também não autorizou fontes posteriores (p.ex. a primeira edição)”.<sup>97</sup>

A valorização deste tipo de edição ocorreu em oposição às muitas edições interpretativas do final do século XIX e início do XX, como lemos no parágrafo anterior, nas quais o texto era obscurecido por diversas marcações de dinâmica, articulação, dedilhados e outros elementos musicais, não pertencentes ao manuscrito, à edição autógrafa ou fonte conhecida. O termo *Urtext* continua sendo fonte de debate. Vários autores descartam a possibilidade de uma edição *Urtext*, pois sempre há intervenção editorial, desde o momento em que, existindo mais de uma fonte, o editor escolhe qual será a versão utilizada. No *Neue Bach Ausgabe* (2007, p.13), Daldelsen afirma “em vez da palavra mal-compreendida e muito deturpada “Urtextausgabe”, melhor diríamos hoje “edição histórico-crítica”.<sup>98</sup>

### 3.3.5 A edição genética

A edição genética é aquela que se estabelece a partir de rascunhos, de versões diferentes, de cada modificação introduzida pelo compositor. Ela visualiza todas as fases de criação de uma composição, dando ênfase ao processo de transformação da obra. A crítica genética textual em obras musicais baseia-se principalmente na pesquisa de manuscritos após 1860, momento em que os compositores lutavam pelo reconhecimento das autorias e direitos sobre as obras. No glossário de crítica textual temos a seguinte definição:

<sup>96</sup> Disponível em <http://www.henle.de/de/urtext/was-ist-urtext.html>, Acessado 21.01.2017.

<sup>97</sup> *The composer's original manuscript is often gone and even if it is available, the editor must ascertain whether the composer did not also authorize later sources (e.g. the first edition).*

<sup>98</sup> *Statt des mißverständlichen und viel mißbrauchten Wortes „Urtextausgabe“ würden wir heute besser „historisch-kritische Ausgabe“ sagen.* (aspas do autor). Disponível em HYPERLINK

"https://www.baerenreiter.com/fileadmin/Service\_Allgemein/Werbemittel/deutsch/Bach\_Dokumentation.pdf"ht. Acessado em 21.01.2017. Acessado em 21.01.2017.

Crítica genética: é aplicada a conjuntos complexos de manuscritos autógrafos (notas, esboços, versões transitórias, cópias a limpo e texto definitivo), com o objetivo de estudar e determinar o processo de gênese do texto neles escrito e reescrito, dando-se especial atenção aos aspectos materiais que a documentam (marcas de manipulação autógrafa).<sup>99</sup>

Na musicologia histórica, os estágios da composição, desde as ideias até suas versões no papel, fazem parte da edição genética. Pode-se dividi-las em dois tipos: a) as que trazem somente as versões e b) as que trazem além de versões, rascunhos e anotações de vários tipos. Figueiredo (2008, p.70) afirma “essa ciência desloca o eixo de atenção da obra acabada para o ato de produção”. Um dos grandes projetos atualmente, chamado *Beethoven Werkstatt*, ligado à edição digital, são os livros sobre os esboços de Beethoven e pode ser acessado online.<sup>100</sup>

### 3.3.6 A edição aberta

Segundo Figueiredo (2008) a edição aberta é aquela que tem como meta “apresentar graficamente as modificações trazidas ao texto pela tradição, registrando diferentes cópias e edições da mesma obra”. Ele continua “todo material de tradição é apresentado de forma organizada e metódica, de maneira a facilitar tal estudo”. Diferencia-se da edição genética, por esta trazer as modificações feitas pelo autor enquanto que a edição aberta, as modificações feitas pela tradição. Figueiredo sugere, para a apresentação deste tipo de edição, o uso do hipertexto<sup>101</sup>, que pode remeter a várias edições eletrônicas pela internet, sem um significativo aumento de custos.

As edições eletrônicas estão em significativa ascensão nas últimas décadas, novos métodos, e softwares, aplicados em várias áreas de atuação da musicologia, que possibilitam a redução de custos e uma maior abrangência de público.

### 3.3.7 A edição crítica

<sup>99</sup> Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/glossario.htm>. Acessado 21.01.2017.

<sup>100</sup> <http://beethovens-werkstatt.de/demo/index.html>. Acessado 21.01.2017.

<sup>101</sup> Hipertexto: conceito geralmente ligado à internet, onde a informação é organizada, e algumas palavras de um texto estão ligadas a outros documentos e páginas (links), exibindo-os quando esta é selecionada. É uma forma de leitura não linear, que cria associações diretas.



É uma edição que tenta restituir o texto original, que busca a autenticidade das fontes encontradas. “A edição crítica é aquela que investiga e procura registrar prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a obra a ser editada.” (FIGUEIREDO, 2004, p.45). Entretanto, qual o desejo final do compositor: o manuscrito autógrafo, a primeira edição impressa ou a versão corrigida por ele mesmo? Haynes salienta que “há muitos pesquisadores que devotam suas vidas a encontrar as “intenções” do compositor” (2013, p.3)<sup>102</sup>. É uma pergunta sem resposta e que levou alguns críticos a chamarem de “falácia intencional”, afirmando que a filologia parece seguir as intenções do autor em vão (CARACI VELA, 2015, p.115). A autora define como propósito da edição crítica a restauração do texto e a visualização das suas ligações com o autor e a tradição (*id.* p.114). Lembrando que neste caso, tradição indica a transmissão do caminho seguido por uma obra e o grupo de fontes que a documenta. Cabe ao editor fazer a sua escolha e defender a sua ideia com argumentos bem fundamentados.

Toda a edição crítica pressupõe um trabalho filológico. O objeto da filologia musical é a restituição de um texto, incerto ou corrompido, baseado nas questões histórico-práticas como autoria, autenticidade, datação dos testemunhos, etc.

Para Caraci Vela (2015), alguém está dando seus primeiros passos na filologia musical quando, para conhecer e interpretar uma peça musical pergunta-se qual a relação entre a música que está executando ou escutando e o que lhe deu vida, os vários estágios da sua transmissão e reprodução ao longo do tempo. A autora define filologia musical como a atividade crítica cujo objetivo é a compreensão do texto (*id.* p.12).

A filologia musical tem sido definida como a disciplina que tem como seu objetivo principal a recuperação de um texto musical na forma mais aproximada ao que o autor considerava satisfatório. Esta disciplina dedica-se ao texto em sua completude, ao texto no seu espaço e tempo. Durante a sua história, o texto musical pode ter sofrido várias intervenções às quais o filólogo deve estar atento, é uma situação dinâmica. O autor de um texto pode permanecer desconhecido, ou mesmo o autor pode ter deixado a obra incompleta, ou forçado a intervir em sua própria obra por diversas circunstâncias como limites de tempo para publicação, limites de dimensão, imposições por parte do empregador ou pressão da censura ou diversas

---

<sup>102</sup> *There are many researchers who devoted their lives to finding out the “intentions” of composers.*

outras razões que desapareceram no passado. O trabalho filológico é primeiro e antes de tudo uma investigação crítica.

### 3.4 TEORIA DA EDIÇÃO CRÍTICA

Segundo Cambraia (2005), no campo da filologia, podemos definir a crítica textual como “as modificações sofridas por um texto ao longo do processo de sua transmissão”. A edição crítica é o principal objetivo da crítica textual, a publicação do texto [musical] como fim. Henri Quentin<sup>103</sup> (1926, p.9), definiu ecdótica como “a parte da crítica relativa ao estabelecimento e à edição de textos.”<sup>104</sup> Em filologia é a ciência que busca, por meio de minuciosas regras de hermenêutica (interpretação de textos) restituir a forma mais próxima do que seria a redação inicial de um texto, a fim de que se estabeleça a sua edição definitiva. Através da exegese<sup>105</sup> textual tem-se a investigação crítica das razões por detrás da existência de um texto, sua relação com seus referentes imediatos e não tão imediatos, sua posição histórica e social, sua função e âmbito de influência.

A edição crítica a se realiza em duas etapas. A primeira é o estabelecimento do texto crítico ou crítica textual propriamente dita, e a segunda é a apresentação do texto crítico, que envolve as demais técnicas da ecdótica ou da elaboração do livro (SILVA, 2004).

A edição crítica só é possível a partir do momento em que possuímos mais de uma fonte a ser analisada. Ao trabalhar filologicamente um texto, podemos dividir o estudo em duas etapas principais: primeiramente ao estabelecer o texto crítico e posteriormente ao apresentar este texto de maneira formal.

#### 3.4.1 Tipos de textos

<sup>103</sup> Henri Quentin foi um dos monges beneditinos que fez parte de uma comissão em 1907, por iniciativa do Papa Pio X, para revisão da *Vulgata*. Foi criador de uma metodologia de edição crítica de textos antigos.

<sup>104</sup> *L'ecdotique est la partie de la critique relative à l'établissement et à l'édition d'un texte.* (Quentin, 1926, p.9).

<sup>105</sup> Exegese: grupo de ações interpretativas que tem como objetivo ao analisar o texto, sua estrutura, os motivos e linhas da sua gênese, compreender e contextualizar seu sentido.

Segundo Caraci Vela (2005, p.24), podemos classificar os textos musicais conforme segue na FIGURA 23:

FIGURA 23 Classificação dos textos musicais

Fontes autorizadas: originados pelo próprio autor ou transmitidos através do seu controle.	Manuscrita	Autógrafo: escrito pelo autor
		Idiográfico: escrito sob controle do autor ou ditado por ele
	Editada ou impressa	Edição autorizada
		Rascunhos, provas
		Computadorizado, eletrônico, material multimídia
Fontes não autorizadas ou cópias	Manuscrita	Apógrafo; cópia manuscrita
		Antígrafo: fonte da qual se copia
	Editada ou impressa	Edições piratas: sem autorização do autor (frequentes durante o séc. XIX).
		Reimpressões

FONTE: Caraci Vela (2015, p.24).

Dependendo do quanto estão completas, as fontes autorizadas podem ser divididas em esboços, rascunhos e provas<sup>106</sup> (uma parte do projeto da obra – movimento, cena que podem ser acompanhadas de indicações a desenvolver).

### 3.4.2 Estabelecimento do texto crítico

A edição crítica é considerada politemunhal, ou seja, quando várias fontes são comparadas e entre elas verificadas as variações, adulterações, sejam adições, diminuições ou erros. Como dissemos anteriormente, nenhuma edição é definitiva, ela existe no tempo, muitas vezes nem mesmo as fontes autógrafas são inalteráveis.<sup>107</sup> Na busca destas versões mais próximas do original, foi criado um siste-

<sup>106</sup> *Sketches, particelle e proofs*. (Caraci Vela, 2005, p.24).

<sup>107</sup>Podemos citar o que ocorreu com a ópera *Guillaume Tell* (1829) de Rossini, que foi revisada durante os seus ensaios e durante sua estreia. Entretanto, a publicação da partitura orquestral se deu

ma hierárquico, a estemática, que consiste em traçar uma árvore genealógica da tradição de um texto.

A estemática foi largamente utilizada no século XIX no estabelecimento de textos clássicos e bíblicos, em sua maioria por filólogos alemães, entre eles Karl Lachmann.<sup>108</sup> Ela baseia-se na distribuição de erros significativos através das suas fontes, o chamado erro comum. Fundamentando-se no pressuposto de que vários textos (testemunhos) possuam o mesmo erro, conclui-se que estes tenham um mesmo ancestral, isto é, foi cometido um erro quando de uma cópia e as cópias posteriores sobre este material mantiveram este o mesmo erro. Em 1927, Paul Maas publicou um livro chamado *Textkritik*, onde também defendia o método estemático. Outro método de edição, o *copy-text* fundamenta-se no reparo de erros (*emendatio*) sobre um texto base como fonte de referência (autógrafo, manuscrito, ou primeira edição), frequentemente com o auxílio de outras fontes.

Alguns procedimentos básicos são necessários para a elaboração de uma edição:

- ✿ a recensão (*recensio*) consiste na pesquisa e coleta das fontes e materiais de tradição como códices manuscritos e impressos, edições e publicações; pode ser de tradição direta, quando são textos autógrafos, manuscritos do autor ou apóstrofes, ou seja, efetuados por copistas.; ou de tradição indireta, quando constituídos por comentários, imitações e versões.
- ✿ a colação (*collatio*) que consiste na comparação sistemática e localização dos locais de divergência entre as fontes; cada diferença entre as fontes constitui uma lição, sendo um conjunto de lições chamado de variante;
- ✿ a estemática, que consiste na formação da genealogia do texto e possibilita a eliminação (*eliminatio*) de um texto, por exemplo, que foi copiado de outro erroneamente.
- ✿ A reconstituição (*emendatio*) visa a correção do texto. Pode ser executada através de conjecturas (*ope conjectura*), que são a correção de lacunas ou erros pelo editor, ou por meio da comparação e exame das variantes encontradas nas fontes (*ope codicum*), utilizando-se princípios estabelecidos pela prática da crítica textual.<sup>109</sup>

---

no mesmo ano da estreia, mas antes da ópera ser ensaiada, o que preservou o texto musical numa versão editada, mas nunca executada.

<sup>108</sup> Karl Lachmann (1793-1851) é considerado por alguns autores o fundador da crítica textual. Seu método, chamado estemático, foi fundamental para a filologia no século XIX e início do XX.

<sup>109</sup> Segundo Cambraia (2005, citado por SILVA, 2007) há uma hierarquia na escolha da lição preferível que corresponde primeiro a do maior número de testemunhos (*lectio plurimum codicum potior*), a mais antiga (*lectio antiquior potior*), a do melhor testemunho (*lectio melioris codicis potior*), a mais difícil (*lectio difficilior potior*), a mais breve (*lectio brevior potior*), a que explica a origem de outra (*lectio quae alterius originem explicat potior*), a métrica (*res metrica*), o estilo (*usus scribendi*) e o contexto (*conformatio textus*) (CAMBRAIA, 2005: 149-159).

### 3.4.3 Apresentação formal de um texto e o aparato crítico

Durante as últimas décadas, a edição crítica musical deixou de ser destinada somente a acadêmicos e estudiosos e tornou-se uma partitura que prima pela funcionalidade, por uma leitura clara, que pode ser empregada por intérpretes, por estudantes e amadores, acrescida de um aprofundamento do texto musical. A edição torna-se um instrumento de pesquisa e conhecimento.

Convencionalmente, a edição crítica deve apresentar no mínimo um sumário, uma introdução metodológica, de preferência bilíngue, o texto criticamente estabelecido, o aparato crítico, um glossário e referências bibliográficas.

O sumário caracteriza-se pela listagem resumida dos títulos dos conteúdos da publicação.

Na introdução devem constar dados sobre o autor e sobre a obra. No caso de uma ópera, a biografia do compositor e do libretista, reconstituição do contexto histórico em que a obra foi composta, sua tradição, as fontes utilizadas para a edição crítica, discutindo como foi organizado o estema, problemas encontrados, estreia e reapresentações da obra e no caso de existentes, ainda outras edições. É recomendável esclarecer as questões de performance como a instrumentação, a divisão de vozes e a frequência do diapasão, principalmente quando tratar-se de música anterior ao século XIX.

Na música vocal, o libreto pode estar antes ou depois do texto musical. Os mesmos procedimentos da crítica textual são aplicados: recensão, colação, eliminação e reconstituição. Quando o texto estiver em idioma estrangeiro, recomenda-se exibir a tradução paralelamente (duas colunas). O aparato crítico do texto verbal deve ser apresentado separadamente do texto musical. Se houver uma relação muito estreita com o texto musical, como o posicionamento e divisão de texto sob as notas musicais, as observações situam-se melhor junto ao aparato crítico da partitura. Os principais aspectos a serem observados no aparato crítico do libreto são a ortografia, antiga ou moderna, a pontuação e a falta dela, a silabização sob as notas e as mudanças e quebras de linha, termos, expressões idiomáticas que possam levar a interpretações duvidosas do texto.

Tanto no libreto quanto na partitura de obras cênicas, encontramos a presença de didascálias. As didascálias são indicações cênicas, tais como o local onde se passa a cena, descrições da decoração e cenário, entrada de personagens, situ-

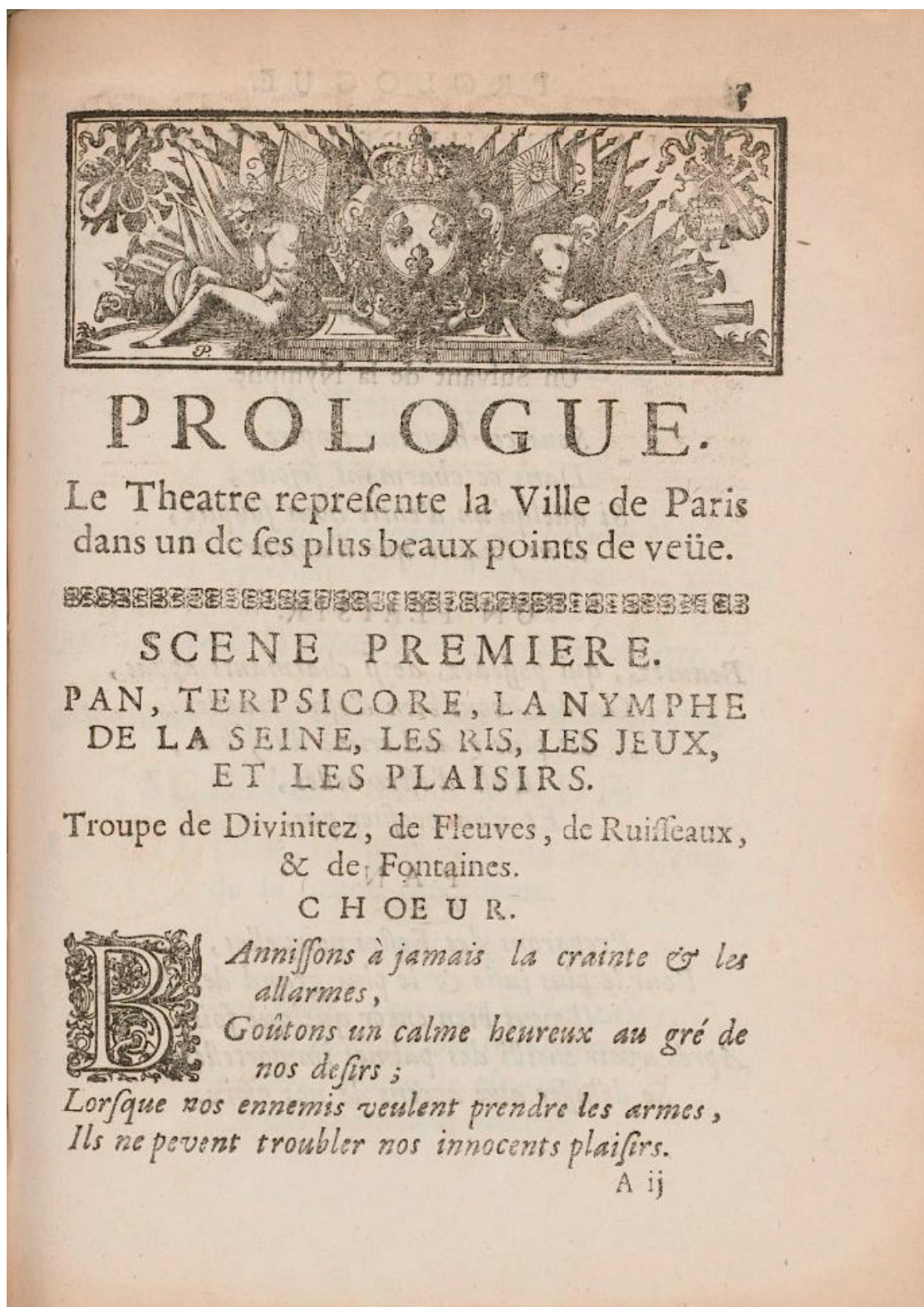


ações emocionais (chorando, rindo, gritando, etc). Nem sempre as mesmas indicações aparecem em todas as fontes encontradas. Da mesma forma, deve-se escolher uma fonte principal como referência para a inclusão das didascálias.

Na FIGURA 24, que representa a página inicial do libreto de *Ariane et Bacchus* pode-se ler as didascálias do prólogo: *Le Theatre represente la Ville de Paris dans un de ses plus beaux points de veüe*<sup>110</sup>. Na continuação, a enumeração da cena, a listagem dos personagens que aparecem no prólogo e os primeiros versos cantados pelo coro: *Bannissons a jamais*.

---

<sup>110</sup> O teatro representa a cidade de Paris por um de seus mais belos pontos de vista.

FIGURA 24 Didascálias na página inicial do libreto de *Ariane et Bacchus* (1696).FONTE: BnF<sup>111</sup>.

<sup>111</sup> Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k311851p/f3.image.r=Ariane%20et%20Bachus>.  
Acessado 21.01.2017

Posteriormente à apresentação do libreto, segue a edição do texto musical propriamente dito, objeto central da edição crítica.

Ao referir-se ao aparato crítico, Caraci Vela afirma “O aparato crítico somente é funcional se é sintético, claro e compreensível” (2015, p.139). A finalidade é esclarecer e não enredar o leitor ou intérprete num complexo sistema não-funcional. Uma edição crítica carregada em seu texto de notas de rodapé, comentários e símbolos que remetem ao aparato crítico torna-se complexa e de difícil leitura e este não é o objetivo final. Bouissou (1997, p.59) lista as informações importantes que devem constar no aparato crítico: as abreviações que são empregadas no texto crítico, as fontes analisadas e sua descrição, as decisões editoriais e por fim as notas críticas onde constam as variantes.

Um glossário é necessário quando existem muitos termos técnicos, palavras e expressões pouco usuais ou mesmo extintas, que não pertencem diretamente às explicações do aparato crítico do texto.

#### 4 COMPARAÇÃO ENTRE EDIÇÕES CRÍTICAS

Sendo a crítica fundamentada no conhecimento histórico, e com o intuito de assegurar maior validade nas decisões tomadas para esta edição crítica de *Ariane et Bacchus*, examinamos duas publicações de óperas francesas do mesmo período, para uma comparação entre elas, já que foram editadas por competentes eruditos da área: *Thésée* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e *Didon* de Henri Desmarest (1661-1741).

A edição crítica de *Thésée* faz parte das *Œuvres Complètes* de Jean-Baptiste Lully, série III, vol. 4, publicadas pela Georg Olms Verlag em 2010, com direção geral de Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider. Especificamente para a ópera *Thésée*, o editor foi Pascal Denécheau, enquanto que o libreto foi editado por Sylvain Cornic. O texto completo possui 442 páginas.

A tragédie *Didon* de Henry Desmarest, foi editada em 2003 como parte da coleção *Tragédies lyriques*, volume 1, com direção geral de Jean Duron e Géraldine Gaudefroy-Demombynes, pela *Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles*. O volume possui 320 páginas. Ambas são edições histórico-críticas baseadas em precisa avaliação filológica dos textos. Como elemento essencial, possuem um aparato crítico minucioso e de fácil compreensão, onde nos baseamos para estabelecer alguns princípios editoriais para a edição de *Ariane et Bacchus*.

*Thésée* de Lully e Quinault estreou em 11 de janeiro de 1675 no Château de Saint-Germain-en-Laye, executada pela *Opéra de Paris*, tendo como espectadores a corte real e teve sua primeira performance para o público em geral em abril, no Théâtre du Palais-Royal, em Paris.

*Didon* de Desmarest e libreto de Mme de Saintonge estreou dezoito anos depois, em 5 de junho de 1693, em Paris, executada pela *Académie royale de musique*<sup>112</sup> no Théâtre du Palais-Royal. Teve uma reprise em setembro do mesmo ano e outras em 1704 e 1705.

---

<sup>112</sup> A Académie estabeleceu-se em 1669, sob a direção de Perrin, Cambert e o Marquês de Sourdeac. Em 1672, Lully obteve o privilégio do rei para dirigir a Académie. Durante os anos em que a direção pertenceu a Lully, as únicas óperas produzidas eram as de sua própria autoria.

## 4.1 THÉSÉE

Esta edição crítica faz parte da nova edição das obras completas de Lully que compreende sete séries de diversos gêneros musicais: *ballets* e *mascarades*, *comédies-ballet* e *divertissements*, óperas, motetos, obras diversas e iconografias. Cada volume apresenta uma edição crítica das partituras, as reduções para canto e teclado<sup>113</sup> e os materiais de orquestra. A série de óperas está dividida em dezesseis volumes, onde cada um destes volumes inclui uma introdução, o libreto editado e uma partitura com aparato crítico onde se detalha as fontes e variantes, e ainda anexos de fac-símiles e outras versões existentes.

Na edição crítica de *Thésée*, os editores escolheram assinalar na partitura as correções e ajustes com uma tipografia diferente que remetem ao aparato crítico.<sup>114</sup> Assim, temos as seguintes convenções:

- a. *itálico* para as palavras e as indicações literárias;
- b. caracteres pequenos para as partes musicais;
- c. colchetes [ ] para cifragem de baixo contínuo adicionada e para outras adições editoriais eventuais;
- d. semicolchetes □ □ para as correções e os complementos tirados de uma fonte contemporânea;
- e. linhas pontilhadas para ligaduras e barras de compasso;
- f. notas de rodapé para as indicações relativas à interpretação;

Quanto à numeração de compassos da ópera, em *Thésée* ela inicia-se a cada cena. As partes vocais e instrumentais mantêm a nomenclatura utilizada à época nos manuscritos e músicas impressas entre metade do século XVII e começo do século XVIII: orquestra francesa a cinco partes: *dessus*, *haute-contre*, *taille*, *quinte* e *basse* e coro: *dessus*, *haute-contre*, *taille*, *basse*.

As claves antigas F4, F3, C3, C2, C1, G1, (ver FIGURA 25) foram modernizadas para F4, C3 e G2, mas aparecem nos *incipit* quando inicia um novo personagem ou instrumento.

<sup>113</sup> Não tive oportunidade de verificar estas reduções, que talvez não correspondam à partitura barroca reduzida de baixo contínuo e vozes superiores, mas sejam uma redução para fins de ensaio: *piano scores*, *Klavierauszüge*, conforme página da Georg Olms Verlag.

<sup>114</sup> La Gorce & Schneider, *Thésée*, 2010, (p.VII).



FIGURA 25 Claves antigas da Abertura do Prólogo de *Thésée* de Lully (Ed. Ballard, 1688).FONTE: ISMPLP<sup>115</sup>.

O libreto como texto impresso teve sua ortografia modernizada, respeitando a disposição dos versos, possibilitando uma leitura dramática do texto. Somente as variantes significativas foram marcadas como nota de rodapé, por exemplo, as grafias silábicas *jusques* e *encor*, mantidas para respeitar a versificação e rimas. Na partitura editada, o texto foi mantido com a grafia antiga, a pontuação foi preservada – indicava respiração e inflexão, mais do que sintaxe – as letras maiúsculas de início de verso e nos substantivos de intenção alegórica ou enfática (*Roi*, *Palais*, *Prêtrêsse*, *Lutin*, *Troupe*) também foram conservadas. O sentido de algumas palavras, expressões e explicações de mitos, foram indicadas em notas de rodapé e não em glossário.

Na introdução são destacados o contexto histórico da criação de *Thésée*: datas, ensaios, o papel de Luís XIV na consolidação da *tragédie en musique*, as re-

<sup>115</sup> [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP02035-Lully\\_-\\_Thesee1.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP02035-Lully_-_Thesee1.pdf)

prises (doze produções diferentes entre 1675 e 1779) e a recepção do público à obra.

Na sequência, são listadas as fontes literárias e musicais: se manuscritas, impressas, autógrafas ou cópias, as variantes textuais e musicais, os erros, lacunas e imprecisões. Outro elemento interessante desta introdução geral são as notas sobre interpretação: a distribuição quantitativa da orquestra e seus instrumentistas e o número dos cantores atuantes durante a ópera.

O libreto foi transcrito completamente e como fonte de referência foi utilizado o da representação do ano de 1675 em Saint-Germain-en-Laye.

Antes da partitura editada, aparece o índice do prólogo, atos e cenas, detalhando o *incipit* de cada coro, recitativo e arias e na sequência a lista de personagens de cada ato e sua tessitura vocal, dos instrumentos e sua tessitura.

Como parte central, encontra-se a partitura completa de *Thésée, tragédie en musique*.

Na continuação, é apresentado o aparato crítico com as abreviaturas, o funcionamento das notas críticas, a sigla das fontes, a lista das fontes, iniciando pelas fontes literárias, partituras impressas, partituras manuscritas, material em partes separadas e outras fontes. As notas críticas são apresentadas em formato de tabela, divididas em prólogo e atos separadamente. No cabeçalho das tabelas são exibidos compasso, parte, fonte e o comentário do editor.

## 4.2 DIDON

Esta edição crítica da tragédie *Didon* é o primeiro volume das *Tragédie Lyriques* da coleção *Monumentales* editadas pelo *Centre de Musique Baroque de Versailles* (CMBV), dedicadas à obra inteira de um compositor. A edição é baseada em uma comparação de várias fontes musicais originais (quinze) e libretos da época (dez), e busca reproduzir a primeira versão da ópera. A edição inclui uma documentação rica e um aparato crítico extremamente detalhado. Esta edição crítica de *Didon* possui um excelente padrão de qualidade e tem servido como modelo para comparação e estudo da edição crítica de *Ariane et Bacchus*.

Como na edição de *Thésée*, uma introdução geral bilíngue situa o leitor no período de composição de *Didon*, expõe citações de época sobre Desmarest, acon-

tecimentos históricos relacionados com o compositor, a recepção do público à obra, as apresentações da ópera e as reprises da mesma.

As fontes utilizadas para a edição crítica são apresentadas na introdução; primeiramente as fontes musicais manuscritas completas e as parciais, depois as fontes do libreto, as fontes secundárias e as paródicas. Na sequência temos a datação das fontes, detalhamento das encadernações e indicação de quem foram os copistas.

No caso específico de *Didon*, são citadas as diferentes versões que foram representadas, esclarecendo onde foram feitos os cortes e a duração de cada versão.

As notas de interpretação descrevem os efetivos vocais e instrumentais, os problemas que apareceram e as divergências entre o texto dos instrumentos.

Ainda como parte da introdução aparecem convencionadas algumas escolhas editoriais, a partir do texto de referência:

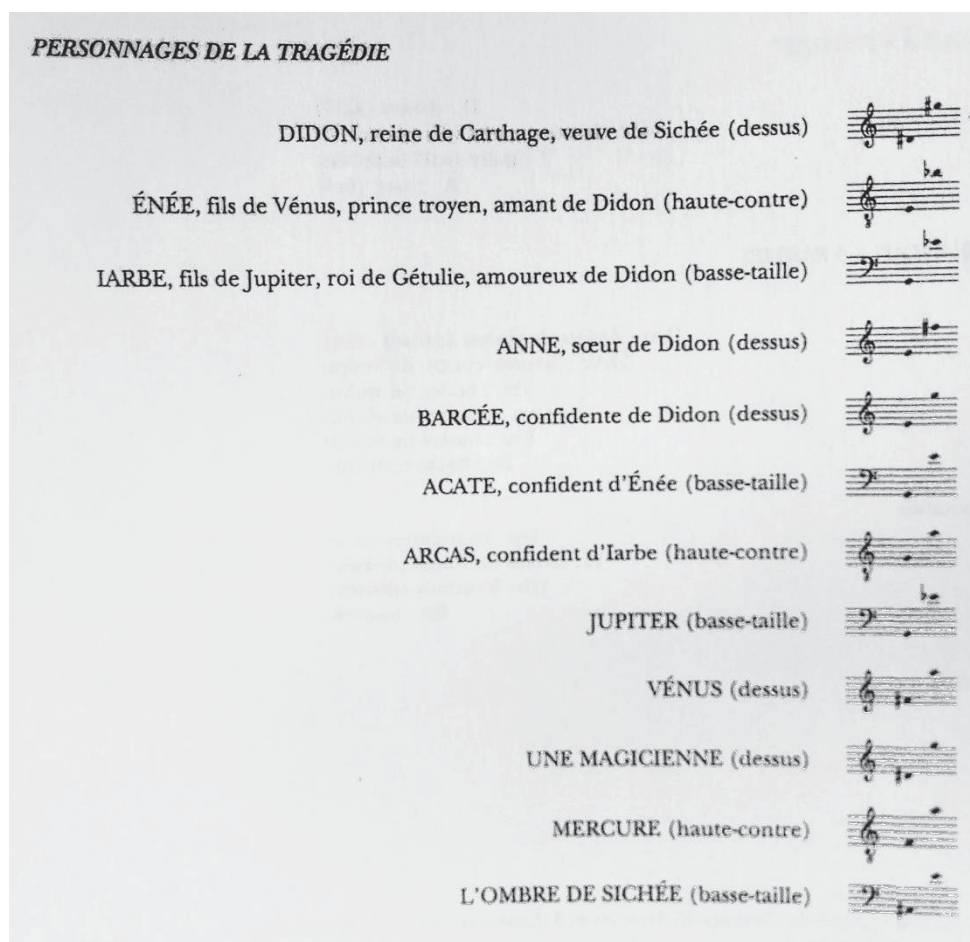
- a. colchetes [ ] usados para assinalar as modificações feitas pelos editores e semicolchetes  $\square \square$  para as correções mais longas, sempre remetendo às notas críticas;
- b. Quando a informação é julgada útil para a interpretação, os colchetes foram acompanhados de um número que remete a uma nota de rodapé  $\square^1 \square$ ;
- c. as cifras de baixo contínuo foram obtidas da fonte [B], pois a fonte [A] não apresentava nenhuma cifragem;
- d. foram mantidas as formas de ligadura antigas que não diferenciam a ligadura rítmica ou a ligadura de fraseado;
- e. todas as ligaduras acrescentadas ou suprimidas foram explicadas no aparato crítico;
- f. não foram descritas cada diferença das fontes entre os ornamentos, ligaduras de notas ou de expressão;
- g. Claves foram modernizadas, mas aparecem as originais no *incipit* no início da obra, do movimento e se necessário de uma seção.

Quanto à edição do libreto, os editores escolheram a fonte de referência a partir do texto da fonte [A] complementando com outros libretos e fontes musicais e mostrando todas as variantes, lacunas e erros entre elas. A ortografia antiga foi mantida e no caso de haver várias ortografias da mesma palavra, foi escolhida a mais moderna. A ausência de acentuação gráfica foi corrigida, com algumas notas críticas quando o texto ficava sem sentido. As letras maiúsculas foram mantidas no início dos versos ou quando se referiam a personagens alegóricos como *le Destin* – o Destino. O editor manteve a pontuação do libreto na partitura, pois a fonte [A] não apresentava nenhuma pontuação. Os erros gramaticais foram corrigidos e modernizados.

Na continuação da edição, foram impressos alguns fac-símiles da partitura e do libreto.

Nesta edição de *Didon* foi usado o termo “nomenclatura”<sup>116</sup> para citar os personagens pertencentes a cada ato com a sua respectiva tessitura. Figueiredo não faz menção do termo, mas acredito ser pouco usado no Brasil; aqui usamos a tradução literal do termo, definido como de lista de personagens (FIGURA 26).

FIGURA 26 Personagens da Tragédie – Didon



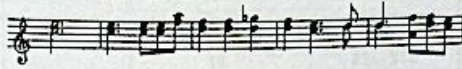
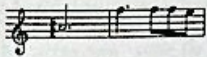


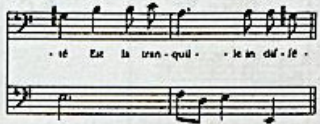
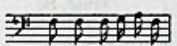
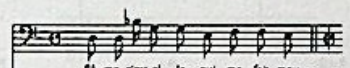
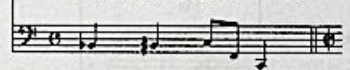
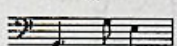

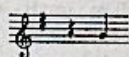
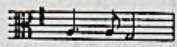
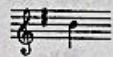

FONTE: Didon, p.CI.

Os comentários o aparato crítico ocupam as vinte e três páginas seguintes, incluindo as convenções das abreviaturas e as tabelas onde se especificam no cabeçalho o local, a parte concernente, a fonte e os comentários (FIGURA 27).

<sup>116</sup> *Nomenclature* (fr.). Bouissou também indica com o mesmo termo, especificando como tabelas de personagens e sua tessitura, composição do coro e tessitura de cada voz, a lista dos personagens dançantes e a composição da orquestra. (BOUISSOU, 1997, p.22).



FIGURA 27 Exemplo do aparato crítico em *Didon*.

EMPLACEMENT	PARTIE(S) CONCERNÉE(S)	SOURCE(S) CONCERNÉE(S)	COMMENTAIRES
481-485	Dvn1, Dvn2	B, C	
489-490	Dvn1	B, C	
496.3-500	toutes parties	B, C	 <p>plus que je ne pen - se! Le seul ga - rand de nos-tre li - ber -</p>  <p>te. Est la tran - quil - le an d'af - fê -</p> 
506.3-4	Iarbe	B, C	
509-510	toutes parties	B, C	 <p>fi - ne, c'est el - le qui me fait mou -</p> 
557.2	Iarbe	B, C	si
579.3	Didon	B, C, D, E	mi
585	Bc	B, C	
599-600	Dvn2	A, D, E	
603.3-4	Dvn	B, C	
604	Qvn	A	
606.6	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="font-size: 3em; margin-right: 5px;">{</div> <div> Tvn Qvn Hcvn Tvn Tvn </div> </div>	A, B, C, D, E	la
608.6		A	fa b
609.4		A, B, C, D, E	fa
609.4		E	ut
621.6		A	mi
623.3-4	Dvn	B, C	
636.2-4	Didon	A, D, E	

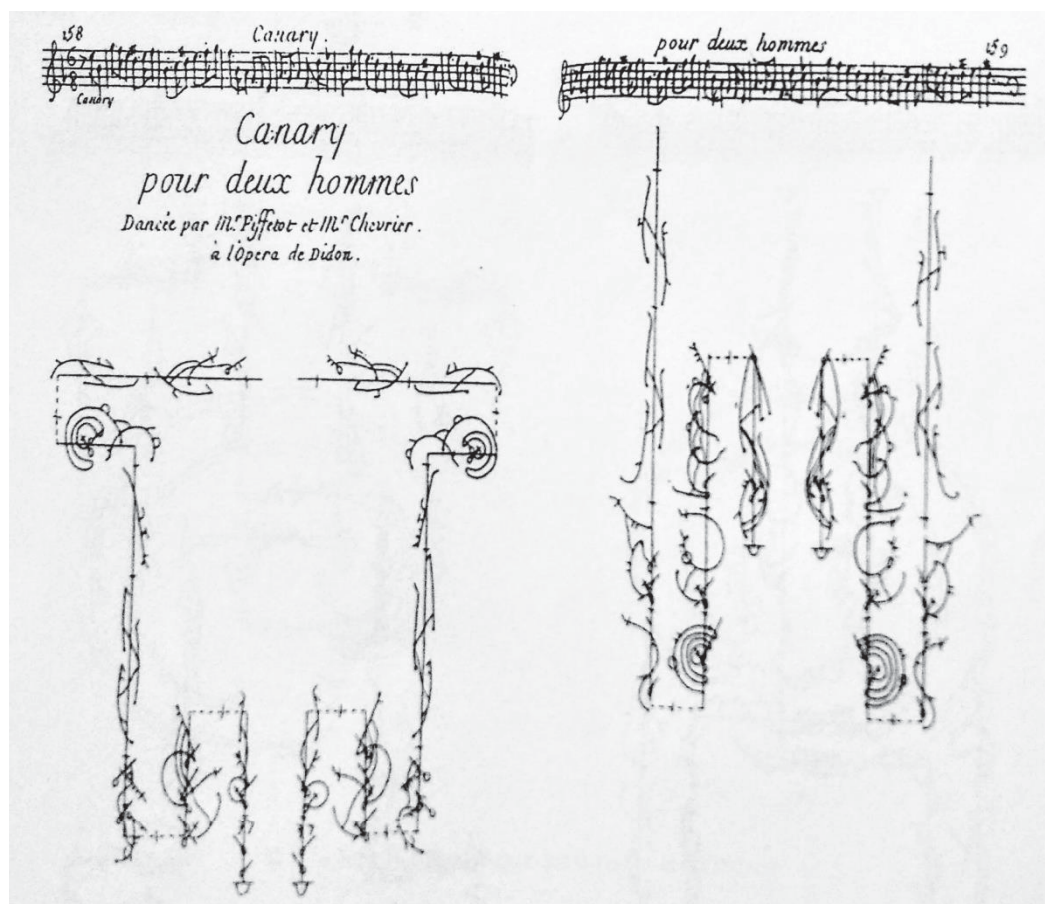
FONTE: Didon, p.270.

A edição crítica de *Didon* inclui vários elementos interessantes à pesquisa como parte dos apêndices: uma comparação da forma de escrever dos diferentes copistas, alguma anotações manuscritas do material da ópera, o índice das publica-



ção Ballard de 1693, as fontes coreográficas impressas e manuscritas (FIGURA 28), as partes acrescentadas em 1704, 1705 e 1716, um arranjo de um coro na versão de Lyon e uma lista das várias versões das fontes de *Didon* a partir de fontes completas e fontes de 1693 e 1704.

FIGURA 28 Coreografia de Pécour para uma dança canário de Didon.



FONTE: Didon, p. 297

A edição crítica de Didon serviu como ótimo modelo para este trabalho, pois é extremamente detalhista e fundamentada.

## 5 EDIÇÃO CRÍTICA DE *ARIANE ET BACCHUS*

### 5.1 IDENTIFICAÇÃO DAS FONTES DE *ARIANE ET BACCHUS*

No ano de 2010, em consulta na Bibliothèque national de France (BnF), a prof. Silvana Scarinci encontrou a partitura completa de *Ariane et Bacchus*, ópera de Marin Marais, que nos últimos trezentos anos caiu na obscuridade. Intensificando a pesquisa, mais duas fontes foram encontradas também na BnF: uma partitura reduzida para violino, vozes solistas e baixo contínuo e uma partitura de nove partes de vozes separadas. Todas estas fontes pertencem à coleção Gallica da BnF. Iniciou-se então um trabalho de reconstituição da obra, através do grupo LAMUSA (Laboratório de Música Antiga da UFPR). O grupo LAMUSA, sob a coordenação de Silvana Scarinci, tem estudado a obra de Marin Marais desde aproximadamente 2012. Antes do estabelecimento do grupo, foi realizada uma primeira investigação em trabalhos de Iniciação científica (IC) e Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) por Ariadne Melchiorretto, hoje mestrande e membro ativo do grupo de pesquisa. Entre seus integrantes, alunos de graduação, mestrado, doutorado e pesquisadores independentes que buscam restaurar a ópera *Ariane et Bacchus* transcrevendo, comparando e executando a obra. Em disciplina do curso de música da Universidade Federal do Paraná (UFPR) foram lidas e executadas partes da ópera, oportunizando aos estudantes e profissionais, a apreciação da obra que estava esquecida. Como resultado deste trabalho, em novembro de 2016, cenas escolhidas de *Ariane et Bacchus* foram apresentadas em forma de concerto na Capela Santa Maria, Curitiba, com uma reação extremamente positiva do público.

Não temos conhecimento da existência de nenhum manuscrito autógrafo de Marais de *Ariane et Bacchus* para que pudéssemos escolher como uma fonte principal. As partes de orquestra utilizadas durante a representação pela *Académie royale de musique* em 1696 não foram localizadas. Apesar deste tipo de problema, para a pesquisa da música da passagem do século XVII para XVIII, o material completo do manuscrito Philidor de uma obra como *Ariane et Bacchus* nos auxilia a ter uma perspectiva histórico-prática da performance da época.

Há alguns anos, foram encontrados na Biblioteca Nacional da Escócia, em Edimburgo, manuscritos de peças para viola de vários autores. Comparando-se a grafia das peças com alguns documentos escritos por Marais, chegou-se à conclu-

são de que pelo menos dois deles são de autoria autógrafa do compositor.<sup>117</sup> Pode-se especular sobre os originais das outras peças conhecidas de Marais, ou mesmo sobre o paradeiro das placas onde foram gravadas sua música para serem impressas. Geralmente gravadas em metal, deveriam ter um alto valor comercial e considerando que, anos depois, haveria uma revolução que abominava tudo o que correspondia à corte dos Bourbons e à nobreza, além de dois incêndios nos prédios da Ópera, é lamentável não podermos contar com mais registros históricos de Marais.

A fonte [A] nos apresenta uma partitura manuscrita de grade completa, que inclui as partes de solistas, coro e orquestra, datada de 1703, edição manuscrita copiada por André Danican Philidor, *l'Ainé* - o Velho (1652?-1730). Pertence à coleção Toulouse-Philidor da Biblioteca nacional da França (BnF), departamento do centro técnico do livro, RES-F-1715. Esta fonte possui 366 páginas, formato vertical de 39,5 x 26,5 cm conforme dados da BnF. Apesar de não termos acesso ao manuscrito original, somente ao microfilme, a biblioteca descreve-a como tendo uma encadernação de couro de vitela *fauve* (couro marrom amarelado) com o brasão do *Comte de Toulouse*. A fonte [A], manuscrito Philidor, foi o texto musical de referência adotado por ser o mais completo já que exhibe todas as vozes escritas (FIGURA 29). Diferentemente de hoje, a sequência de cima para baixo da grade situa o coro primeiro e a parte instrumental logo acima do baixo contínuo. Para a edição, a parte vocal, solistas e coro, estão localizados logo acima do baixo contínuo.

---

<sup>117</sup> Artigo de Cheney, S. "Early Autograph Manuscripts of Marin Marais." *Early Music*, vol. 38, no. 1, 2010, pp. 59–72. Disponível em [www.jstor.org/stable/40731310](http://www.jstor.org/stable/40731310). Acessado 22.01.2017.

FIGURA 29 Abertura do prólogo de Ariane et Bacchus. Fonte [A] Ms. Philidor, 1703

*Ariane et Bacchus*

*Prologue*

*ouverture*

*Basse continue*

*violons*

*Basse continue*

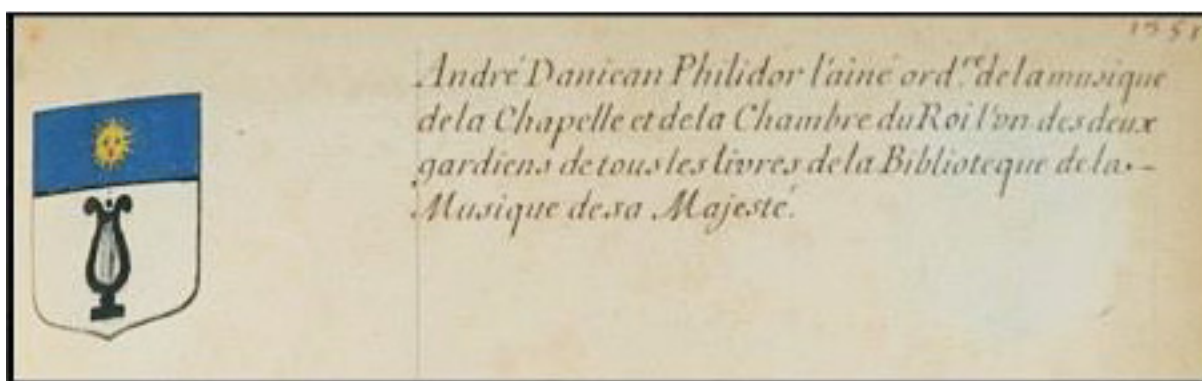
RES. F. 15

FONTE: BnF, Departamento de Música, Rés - F1715.



Segundo *Grove Online*, André Danican Philidor foi compositor, instrumentista (vários instrumentos de sopro e percussão), copista e “cuidador da biblioteca de música do rei [Luís XIV]”. Em seu artigo sobre Philidor l'Ainé, Françoise Waquet (1980) chama a atenção para como poderia ser o homem Philidor: “Como outros músicos da corte, Philidor obteve do soberano a permissão de portar um brasão: ele escolheu uma lira solitária e um sol brilhante, traduzindo por estes símbolos sua paixão exclusiva pela música posta a serviço do rei.” (FIGURA 30).<sup>118</sup>

FIGURA 30 Brasão de Philidor



FONTE: d'Hozier, C. (1701).<sup>119</sup>

A fonte [B] nos apresenta uma redução para vozes e baixo contínuo, publicada em 1696 em Paris, por Christophe Ballard, possui 318 páginas, formato oblongo<sup>120</sup>, de 25,36x20,32cm e tem escrito em sua página de rosto *Ariane et Bacchus, tragedie mise en musique, par M. Marais, ordinaire de la Musique de la chambre du Roy, demeurant rue Quinquempoix*. Na primeira página há impressão das armas reais. A edição da BnF adverte que é uma reprodução a partir de microfilme e que a encadernação não é mostrada pois está muito deteriorada. Há uma edição digitalizada de excelente qualidade da mesma impressão na *Bayerische Staatsbibliothek*

<sup>118</sup> Comme d'autres musiciens de cour, Philidor obtint du souverain la permission de porter des armoiries : il choisit d'y placer une lyre solitaire et un soleil rayonnant, traduisant par ses symboles la passion exclusive pour la musique mise au service du roi. (WAQUET, 1980, p.214)

<sup>119</sup> Volumes reliés du Cabinet des titres : recherches de noblesse, armoriaux, preuves, histoires généalogiques. Armorial général de France, dressé, en vertu de l'édit de 1696, t. XXIV Paris, II.

<sup>120</sup> O formato oblongo corresponde à imagem com largura maior que o comprimento – formato paisagem.



(Biblioteca Estadual da Baviera)<sup>121</sup>. Esta reprodução possibilita, através da imagem de alta resolução, uma revisão detalhada da partitura (FIGURA 31).

FIGURA 31 Fonte [B]. Ato II, final cena 1, Ariane, impressa, Ed. Ballard, Paris, 1696.



FONTE: Biblioteca Estadual da Baviera.<sup>122</sup>

Era comum na França impressões das partes reduzidas das óperas, retirando as vozes internas da orquestra, mantendo as linhas de *dessus de violon* e *basse continue* e também as linhas de vozes solistas sem o coro, que possibilitavam aos músicos amadores e ao público em geral executar a música em seus salões particulares. Além disso, tinha a vantagem de ter um preço bem mais baixo do que uma partitura geral e facilitar a leitura musical, comentam La Gorce; Milliot (1991).

<sup>121</sup> Disponível em <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0008/bsb00087062/images/?viewmode=1>. Acessado em 12/01/2017.

<sup>122</sup> Bayerische Staatsbibliothek

O baixo cifrado, como sabemos, era uma característica da época barroca, apresentando uma linha de baixo onde uma numeração e símbolos indicavam intervalos e acordes a serem executados em relação a estas notas de base. Nas fontes de *Ariane et Bacchus*, as cifras estão presentes somente na fonte [B]. Um comentário de Geay (2010, p.119) é muito importante para reconstituições históricas de fontes incompletas, como ocorre com frequência para este tipo de repertório. Em seu artigo sobre a restituição de partituras<sup>123</sup> o autor aponta que as cifras de baixo contínuo na música francesa do século XVII, nem sempre correspondem à parte dos instrumentos de orquestra, mas unicamente à realização do cravo. Por vezes tem-se um baixo cifrado 9 7 e não necessariamente esses intervalos tem de estar presentes nas vozes superiores. Nossa fonte principal [A], felizmente, apresenta todas as partes e vozes internas encontram-se escritas, de modo que enfrentamos poucos problemas relacionados a grandes e complicadas correções ou reconstrução da partitura. Concluímos, verificada essa característica de nossa fonte, que por parte do copista foi feito um trabalho de qualidade.

Na FIGURA 32, podemos apreciar um detalhe da segunda página do prólogo de *Ariane et Bacchus*, onde observa-se a notação quadrada da impressão de Christophe Ballard e no terceiro compasso a notação feita à mão da linha de *haute-contre de violon*, que provavelmente foi acrescentada após a primeira placa de gravação estar pronta, pois aparece em ambas as impressões publicadas pesquisadas.

FIGURA 32 Página 2 da Fonte [B] do prólogo de *Ariane et Bacchus*, Paris, 1696.



FONTE: Partitura reduzida digitalizada pela MDZ.<sup>124</sup>

<sup>123</sup> GEAY, G. La restitution de partitions réduites: l'exemple de Sémélé de Marin Marais, in France ACRAS, Annales 04, 2010.

<sup>124</sup> Disponível em [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00087062/image\\_10](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00087062/image_10). Acessado 22.01.2017.

A fonte [C], manuscrita, apresenta nove partes individuais da orquestra e das vozes, sendo seis cadernos ao todo, em formato oblongo e provavelmente constitui as partes de execução dos músicos e cantores, o que hoje conhecemos por partes de estantes: *premier dessus de violon*, *second dessus de violon*, *basse continuë*, *premier dessus de récits et chœurs*, *second dessus* e *haute-contre de récits et chœurs*. Foi copiada, conforme o frontispício, por ordem do Conde de Toulouse, por Philidor, l'Ainé (o Velho) e seu filho, para fazer parte de sua biblioteca e é datada de 1703, BnF, Rés. 1717. Também foi reproduzida a partir de microfilme como a parte [B], e inclui o aviso de que as partes podem estar deterioradas. Não possuímos conhecimento de que essas partes tenham sido usadas para performance, não se percebem rasuras nem anotações.

A coleção Toulouse-Philidor é uma das mais importantes bibliotecas musicais reunidas na França do Antigo Regime e contém manuscritos e música impressa de importantes compositores dos séculos XVII e XVIII. Os manuscritos, que incluem vários *unica*<sup>125</sup> foram copiados por ordem de Louis-Alexandre de Bourbon, Conde de Toulouse, filho de Luís XIV e Madame de Montespan, por um grupo de copistas que trabalhou principalmente entre 1703-1706 sob a direção de André Danican Philidor, l'Ainé. Aqui podemos notar que quando no frontispício está escrito “foi copiada por Philidor”, abrimos um parênteses aos copistas que trabalhavam sob sua gerência. Massip (1983) observa que o Conde de Toulouse iniciou a sua biblioteca musical pessoal aos vinte e cinco anos e esta só era menor que a do próprio rei Luís XIV. Entre os manuscritos encontram-se obras de Lully, Desmarest, Campra, Delalande, Colasse, Legrenzi, Carissimi e outros. Ainda segundo a mesma autora, a coleção foi vendida em 1852 em conjunto com a biblioteca de Louis Philippe, e tornou-se parte da Biblioteca do St. Michael College, em Tenbury, Inglaterra. Em 1978, a maior parte dos manuscritos da coleção foi comprada pelo Departamento da Biblioteca Nacional de Música, Paris.

Não se tem uma data precisa de quando André Philidor Danican foi contratado para a realização das cópias da Biblioteca do Conde de Toulouse. Sua família manteve o título de “guarda da biblioteca do rei” por mais de cem anos, além de vários membros da família serem compositores e participarem como músicos da *Écurie*

---

<sup>125</sup> *Unica* são exemplares únicos, originais, autógrafos de obras textuais e musicais.

e do *Concert spirituel*<sup>126</sup>. Financeiramente, montar esta biblioteca foi uma operação de alto custo. Massip (1983, p.188) destaca que em 1698 os copistas contratados [...] recebiam cinquenta sols por dia, “*coppies et noritures*”<sup>127</sup>. Pode-se calcular o imenso valor investido, já que lado a lado de Philidor o Velho e seu filho, havia cerca de mais doze ajudantes. “Se considerar-se que a cópia de uma partitura de ópera significava uma centena de libras *tournois*<sup>128</sup>, pode-se imaginar facilmente quanto custou a centena de volumes da coleção Toulouse-Philidor.”<sup>129</sup> (MASSIP, 1983, p.188).

Philidor, o Velho encarregava-se de copiar as partes de baixo contínuo, sendo o texto escrito copiado por uma outra pessoa. Um detalhe interessante é que a cópias das partes de baixo contínuo eram melhor remuneradas que a de outras estantes. Massip afirma que as partituras completas de orquestra normalmente não eram copiadas pelo próprio Philidor. (1983, p.189).

Na FIGURA 33, manuscrito Ms. Philidor da parte de *premier dessus de violon*, podemos notar a clave de sol em primeira linha, característica do período, a marcação de andamento *lentement* sobre a quarta pauta e depois a notação de *Tous*, o *incipit* da entrada do coro *Bannissons a jamais* e na sequência o *Trio*.

<sup>126</sup> O *Concert Spirituel* era uma série de concertos públicos fundada em 1725 por Anne Danican, filho de André D. Philidor que perdurou até a época da Revolução Francesa.

<sup>127</sup> Massip (1983) les copistes engagés [...] reçoivent cinquante sols par jour pour leur “*coppies et noritures*”. (aspas da autora).

<sup>128</sup> *Livres tournois* era um valor monetário utilizado na França do Antigo Regime que desaparece com a criação do franco em 1795. Seu valor era relativo ao grama de ouro. No artigo de Jerome Blanc sobre o sistema monetário do Antigo Regime, ele afirma que havia uma variação muito grande nos valores das moedas da época: o dinheiro “*parisis*” valia 25% a mais que o dinheiro “*tournois*”. A hierarquia era a seguinte: *livre – sou – denier*, mas simplificando, 1 *livre* = 20 *sous*+ 240 *deniers*. Quando Marais tornou-se *Ordinaire de la musique de la chambre du roi*, ele recebia 600 *livres* por ano, que somavam-se ao que ele recebia na orquestra da *Académie*, sobre o que ainda não temos informação.

<sup>129</sup> Si l'on considère que la copie d'une partition d'opéra revenait à une centaine de livre tournois, on imagine aisément ce qu'on pu coûter les centaines de volumes de la collection Toulouse-Philidor.



FIGURA 33 Fonte [C], Manuscrito Philidor, Prólogo, parte de *premier dessus de violon*.

FONTE: Microfilme de *Ariane et Bacchus* (BnF).

Quando da leitura das partituras em partes, surgiu um questionamento sobre as diferenças na colocação dos ornamentos com as outras fontes. Não temos certeza de quem acrescentou as marcações de ornamentação, se foram os copistas ou os próprios intérpretes. Para a edição, foi escolhido escrever somente as ornamentações da partitura reduzida da fonte [A].

No século XVII, a família Ballard (FIGURA 34) mantinha exclusivo privilégio da imprensa real para a música há mais de 200 anos. Entre copistas e impressores de música da França o privilégio era um direito dado a uma pessoa ou grupo por concessão real ou por um direito de nascença. Gianinni (2003), menciona o ano de 1551, reinado de Henri II, como início de sua associação dos Ballard com os reis da França, e este privilégio manteve-se até o reinado de Luís XV. A companhia que possuía o monopólio de publicação, ganhava prestígio e proteção legal contra seus competidores.



As instituições sociais que controlam o comércio da impressão, assim como outros comércios, foram mantidas pelas comunidades de “*arts et métiers*” que eram sancionadas pelo Rei e às quais a filiação oficial era requisito e extremamente limitada. Frequentemente, casar-se com a filha de um mestre artesão era o meio mais seguro de aceitação. Dado o papel das relações familiares, a família Ballard levou vantagem neste sistema social estabelecendo laços com gráficas e editoras líderes como Le Roy, Boivin, Montéclair e Dumesnil (aspas da autora) (GIANINNI, 2003).<sup>130</sup>

Christophe Ballard, trabalhou em Paris de 1672 a 1715, sucedeu a Robert III Ballard e tornou-se conhecido por imprimir várias obras de Lully, parte da música instrumental de Marin Marais e Jacques Hotteterre. Estes são fatos de grande interesse para nossa pesquisa pois Ballard foi quem imprimiu a versão reduzida [B] e o libreto de referência de 1696.

FIGURA 34 Imagem das armas reais onde aparece a flor de lis, símbolo da monarquia francesa, impressa no frontispício de muitas obras impressas por Ballard.



FONTE: primeira página da Fonte [B].

A dinastia Ballard manteve seu monopólio ao longo do século XVIII como impressores do rei e assumem em 1715, Christophe-Jean-François Ballard e em 1765, Pierre-Robert-Christophe Ballard. A coleção musical da família continha mais de 1050 volumes de música.

<sup>130</sup> *The social institutions controlling the printing trade, as with other trades, were maintained by communities of the "arts et métiers" that were sanctioned by the King and to which official membership was requisite and extremely limited. Often, marrying the daughter of a master artisan was the surest means of acceptance. Given the role of family relationships, the Ballard family took advantage of this social system by establishing family ties to leading printers and publishers such as Le Roy, Boivin, Montéclair and Dumesnil.* (aspas da autora).

## 5.2 LIBRETOS

O libreto de *Ariane et Bacchus* escrito por Saint-Jean foi transcrito e traduzido e revisado por um grupo formado por Silvana Scarinci, Denise Scandarolli<sup>131</sup>, Ariadne Melchiorretto<sup>132</sup> e Lara Rodriguez<sup>133</sup>, a partir de libretos fotografados na BnF e digitalizações no *Google Books*, possibilitando uma maior compreensão do enredo e da estrutura poética da obra.

Como fonte de referência utilizou-se a publicação de 1696 (FIGURA 35) de Christophe Ballard. A decisão de tomar como base esta versão do libreto deve-se ao ano de publicação, o mesmo ano em que *Ariane et Bacchus* estreou e a legitimidade adquirida por Christoph Ballard ao ser referenciado como o único impressor do rei para a música. A *tragédie* possui 64 páginas e foi impressa em in-4º.

As encadernações tradicionais eram denominadas pelo formato. Numa mesma folha de maiores dimensões, eram impressas várias páginas ao mesmo tempo. Essa folha era então dobrada de maneira que as páginas fossem apresentadas ao leitor na sua sequência, e suas margens cortadas, formando um caderno. As folhas podem ser dobradas uma vez (*folio*), duas, (in-4º), três (in-8º) quatro (in-12º) ou mais. Dependendo do tamanho da folha inicial, teremos dimensões variadas do livro final. As formas in-4º e in-8º eram mais baratas e menos volumosas, e no século XVIII mais utilizadas para livros para vender. As folhas sem dobra (*in-plano*) eram raras e foram usadas para mapas e trabalhos de arquitetura.

Uma outra edição do libreto de *Ariane et Bacchus* foi impressa em Amsterdam, em 1699, e mostra como texto na sua página de capa: *Tragédie représenté par l'Académie royale de musique*. O editor do texto é identificado como *Chez les héritiers de Antoine Schelte* 22x14cm, 52 p. páginas. Antoine Schelte (1673?-1698) foi editor e livreiro em Amsterdam e foi sucedido por seu meio-irmão que publicava sob a razão “*Héritiers d'Antoine Schelte*” (fonte BnF).

<sup>131</sup> Doutora em musicologia pela Paris-Sorbonne e em História pela Unicamp. Atualmente (2016) realiza pós-doutorado pelo Departamento de História da Unicamp.

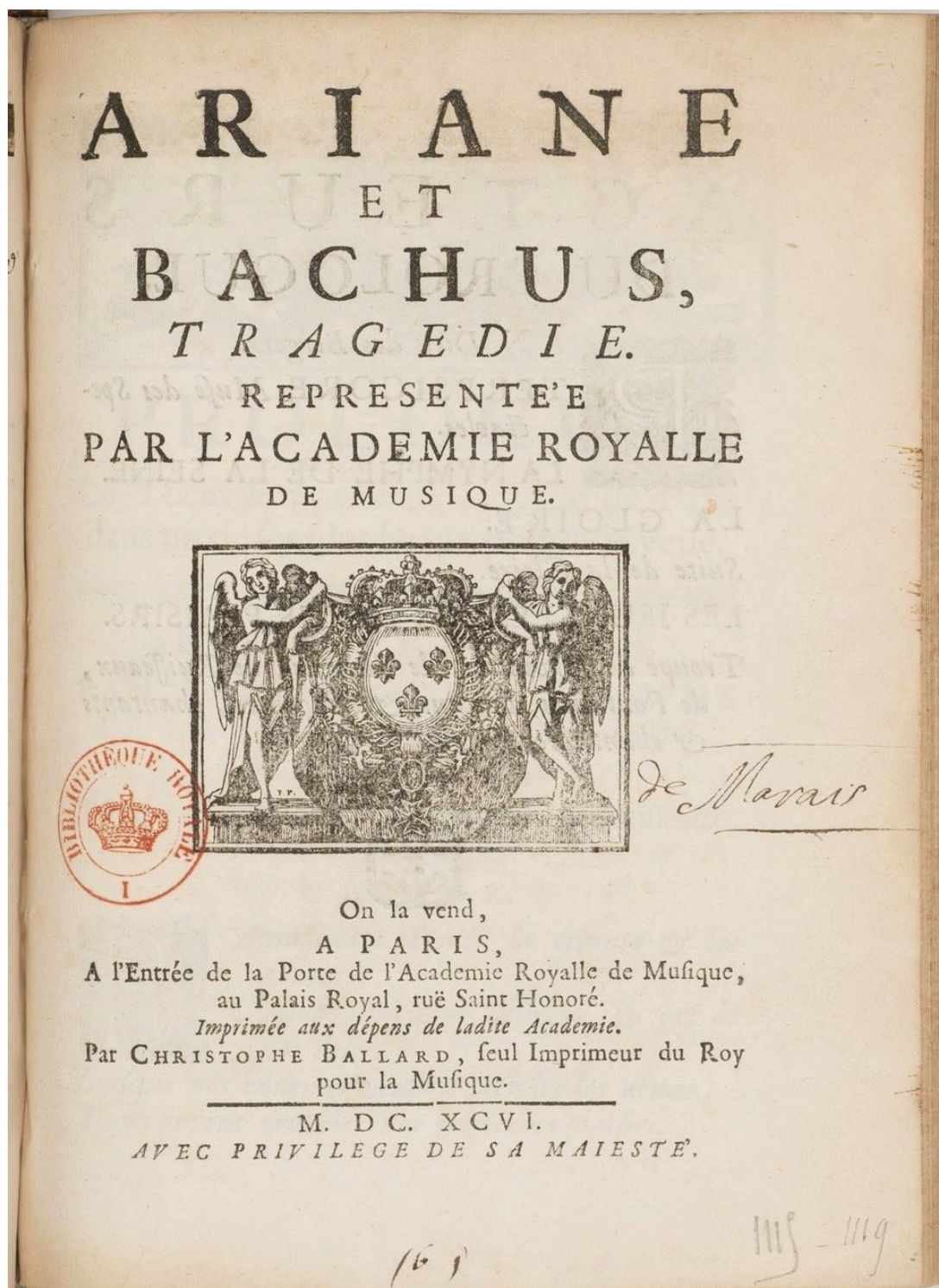
<sup>132</sup> Mestranda em musicologia no Departamento de Música da UFPR. (2015-).

<sup>133</sup> Mestre em Musicologia (UFPR) e Doutoranda em musicologia pela Unicamp (2016).

A terceira fonte do libreto é uma versão de 1703 que foi impressa como parte do *Recueil*<sup>134</sup> *general des opera representez par l'Academie royale de musique, depuis son etablisement*, volume 5. Este foi publicado em Paris, por Christophe Ballard, e encontra-se nas páginas 291 a 352. A antologia completa compreende 16 volumes in-12º (1703-1745).

---

<sup>134</sup> *Recueil*: antologia, compilação.

FIGURA 35 Frontispício do libreto de *Ariane et Bacchus* de 1696.FONTE: BnF<sup>135</sup>.

<sup>135</sup> Disponível em <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36123556h>. Acessado 23.01.2017.

Na figura anterior do libreto de 1696 podemos ler na margem direita um texto escrito a mão: “*de Marais*”. A primeira página (capa) contém o seguinte texto:

*Ariane et Bacchus tragedie  
representée  
par l'Académie royale  
de musique.  
On la vend a Paris,  
a l'Entrée de la porte de l'Académie  
Royale de Musique,  
au Palais Royal, rue Saint Honoré,  
imprimée aux dépens de ladite Académie,  
par Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy  
pour la Musique,  
MDCXCVI.  
Avec privilege da sa majesté.*

Ariane et Bacchus, tragédia  
representada  
pela Academia real  
de música.  
Vende-se em Paris,  
na entrada da porta da *Académie  
Royale de Musique*,  
no *Palais-Royal*, rua *Saint Honoré*,  
impresso às custas da dita Academia,  
por Christophe Ballard, único impressor do Rei  
para a música,  
MDCXCVI.  
Com o privilégio de sua majestade.

De acordo com o dicionário Petit Robert, a palavra *livret* (libreto) somente começou a ser utilizada com o significado atribuído hoje, o texto de uma ópera, a partir de 1822. Até essa data, o texto de uma *tragédie lyrique*, era conhecido como *tragédie*, pressupondo que o texto era tão importante para uma ópera quanto para o teatro clássico declamado.



### 5.3 ESTABELECENDO PRINCÍPIOS FORMAIS E EDITORIAIS EM *ARIANE ET BACCHUS*

A fim de construir os princípios para a edição de *Ariane et Bacchus*, baseamos nossas escolhas na crítica textual, construindo diretrizes a partir do material que tínhamos em mãos.

A metodologia de trabalho seguiu alguns passos importantes. Inicialmente a recensão com a escolha e identificação das fontes (testemunhos). A partitura da fonte [A], escolhida como referência por tratar-se de uma fonte com todas as partes e vozes presentes, foi transcrita, sendo utilizado o software de editoração de partituras Sibelius. Para que o trabalho de pesquisa ocorresse de maneira coordenada, foram distribuídas partes aos pesquisadores definidas como fonte [A], fonte [B] e fonte [C]<sup>136</sup>, sendo as partes da fonte [C] divididas em vozes e cordas, conforme descritas a seguir, de maneira que os pesquisadores comparassem a revisão das partes com a transcrição a partir da fonte [A].

Durante o processo de estabelecer o texto crítico, foram criadas tabelas individuais pertinentes a cada fonte [A], [B] e [C] (uma tabela para cada um dos 9 livros de [C]). No cabeçalho das tabelas foram especificados os compassos, as vozes e os problemas a serem verificados e corrigidos, baseadas nas tabelas mostradas em *Didon*. Cada uma destas tabelas relaciona as divergências entre elas e a versão digitalizada da fonte [A], como problemas básicos de notação: pausas, ligaduras, barras de repetição, acidentes, ornamentos: falta ou presença dos mesmos, lacunas, variantes, erros de digitação. Uma tabela de correção para o libreto foi criada à parte, focalizando na correção do texto. Podemos ver exemplos destas tabelas nas páginas 55 e 56 desta dissertação.

A partitura de *Ariane et Bacchus* segue o estilo de notação do século XVII: a escritura em claves antigas e a distribuição instrumental da orquestra à francesa de cinco partes. Nos elementos textuais encontramos indicações de movimentos, indicações de andamentos e danças como abertura, prelúdio, ritornelo, marcha, ária, sinfonia, lentamente, vivo, rápido, alegre, grave, bourré, giga, rondó, chacona e

---

<sup>136</sup> As letras em caixa alta para designar as fontes são uma convenção filológica.

minueto.<sup>137</sup> Observamos a quase ausência de dinâmicas escritas, foram encontradas as indicações *doux* e *fort*. Também aparecem indicações de instrumentação como trompetes, tímpanos, oboés e flautas, e orquestração como *Tous, trio, sourdine, à 2*.

#### 5.4 DECISÕES EDITORIAIS

Com o intuito de não sobrecarregar a partitura, na edição crítica de *Ariane et Bacchus* serão evitadas as notas de rodapé. Todas as intervenções assinaladas na partitura, de acréscimo, supressão, ou outras remeterão às notas críticas.

A notas críticas que remetem ao aparato crítico serão colocadas entre semi-colchetes  $\square \square$ , sem numeração e classificadas pela divisão dos atos e compassos. Os tempos e compassos serão numerados como segue e a enumeração de compassos será iniciada a cada ato:

♣ 30	compasso 30
♣ 30.3	compasso 30, terceiro tempo
♣ 30.3.2	compasso 30, terceiro tempo, segunda metade do tempo.
♣ 30-32	compassos 30 a 32

As claves antigas serão modernizadas conforme a tabela a seguir, aparecendo no *incipit* a cada entrada de um novo instrumento ou personagem.

TABELA 1 Conversão das claves antigas

Vozes	Claves originais	Claves atuais
<i>Dessus instrumentais</i>	G1 e C1	G2
<i>Haute-contre de violon</i>	C1	C3
<i>Tailles de violon</i>	C2	C3
<i>Quintes de violon</i>	C3	C3

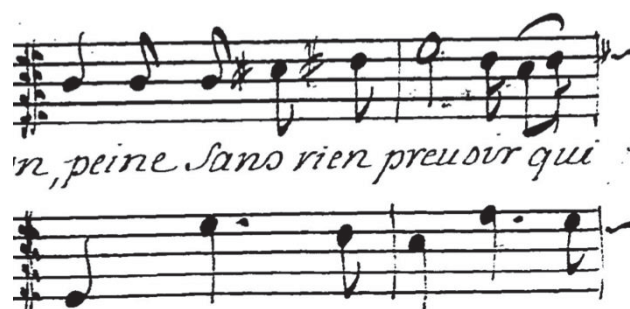
<sup>137</sup> Ouverture, Prelude, Ritournelle, Lentement, Vif, Viste (Vite), Gay, Grave Bourré, Gigue, Rondeau, Chaconne, Menuet.

<i>Basses instrumentais</i>	F4	F4
<i>Dessus vocal</i>	G2 e C1	C1
<i>Haute-contre</i>	G2	G2 oitavada
<i>Tailles</i>	C4	G2 oitavada
<i>Basses-tailles</i>	F3	F4
<i>Basses</i>	F4	F4
<i>Basse continue</i>	F4, C3, C1, G1	F4, C3, G2

As alterações como bemóis, sustenido e bequadros foram modernizadas como convencionadas hoje em dia, valendo estas alterações dentro um mesmo compasso, sem necessidade de notas. Na época de Marais, usualmente essas alterações eram válidas somente para a nota que as sucedia e repetições imediatas. Igualmente, os sinais de repetição, barras duplas e finais foram modernizados.

Abaixo nas figuras 37 e 38, podemos ver o resultado da transcrição dos compassos 110-112, do Ato I de *Ariane et Bacchus*.

FIGURA 36 Compassos 110-111, Ato I Cena 1. Ariane



Fonte: BnF. Rés. F.1715.

O sinal à esquerda do compasso foi substituído por uma marcação de repetição de casa 2. Os semicolchetes no compasso 111.3 mostram a correção da nota Dó# a ser observada em uma nota crítica.

FIGURA 37 Compassos 110-112. Transcrição corrigida com nota crítica. Ato I, cena 1. Ariane.

110 2.

pei - ne; Sans rien pre - voir qui — puis - se l'al - lar -

2.

6 4# 6# # 6#

FONTE: Edição de *Ariane et Bacchus*, 2016.

As barras de ligadura entre colcheias, semicolcheias etc., serão restituídas sem necessidade de remeter às notas. A escrita moderna, conforme as convenções de música vocal de hoje em dia, separa as barras das hastes conforme a silabização.

Nem todos os sinais de ornamentos encontrados serão acrescentados no texto final, somente os escritos na Fonte [B], sem necessidade de remeter às notas de rodapé e aparato crítico. A música francesa do sete período era feita de maneira espontânea, graças a uma prática de convenções assimiladas pelos intérpretes. A escolha da ornamentação era deixada aos músicos, salvo o que compositor já havia escrito. As três fontes apresentam ornamentos em pontos muito diversos, de modo que se decidiu por transcrever somente as da fonte [B] publicada por Ballard.

FIGURA 38 Ornamentos na Ed. Ballard, 1696.

FONTE BSB.<sup>138</sup>

As correções de cifras de baixo contínuo não serão indicadas nas notas críticas.

As seguintes abreviaturas serão utilizadas para designar a instrumentação na edição crítica de *Ariane et Bacchus* de acordo com as as edições analisadas de *Thésée* e *Didon* citadas no capítulo 4:

TABELA 2 Abreviaturas usadas em *Ariane et Bacchus*

<i>Dessus de violon</i>	Dvn
<i>Haute-contre de violon</i>	Hcvn
<i>Tailles de violon</i>	Tvn
<i>Quintes de violon</i>	Qvn

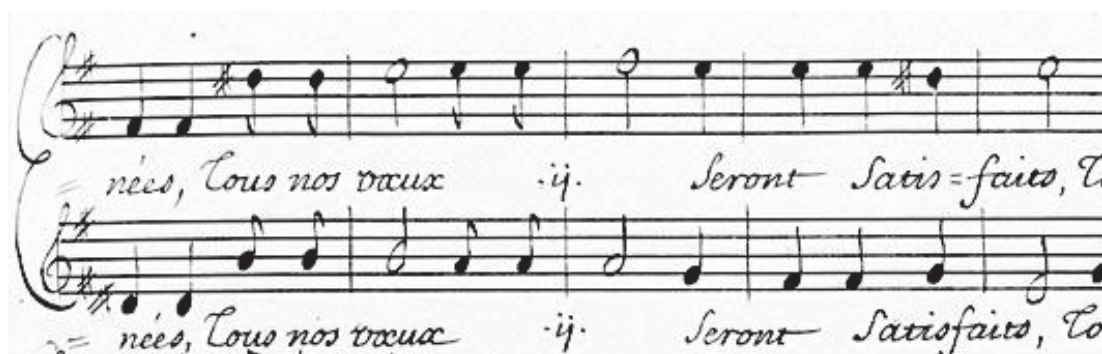
<sup>138</sup> [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00087062/image\\_9](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00087062/image_9)



<i>Basses de violon</i>	Bvn
<i>Recorder</i>	Fl
<i>Dessus vocal</i>	D
<i>Haute-contre</i>	Hc
<i>Tailles</i>	T
<i>Basses</i>	B
<i>Dessus de chœur</i>	Dch
<i>Haute-contre de chœur</i>	HCch
<i>Tailles de chœur</i>	Tch
<i>Basse de chœur</i>	Bch
<i>Flutes</i>	Fls
<i>Hautbois</i>	Hb
<i>Trompette</i>	Trp
<i>Timbales</i>	Timb
<i>Basson</i>	Bns
<i>Basse continue</i>	Bc

Os textos que se repetem, e aparecem como *ij* (FIGURA 39), mas que não foram escritos por extenso nas partituras, serão escritos por extenso, em itálico (FIGURA 40).

FIGURA 39 Uso da abreviatura *ij* representando repetição



FONTE: Fonte [C] La Gloire e la Nymphe

FIGURA 40 Texto por extenso da abreviatura *ij*.

The figure displays a musical score for a vocal piece. It consists of five staves of music, each with a corresponding line of lyrics underneath. The lyrics are: "né - es, Tous nos vœux, tous nos vœux se -". The music is written in a single system, with the lyrics aligned under the notes. The first staff shows the beginning of the phrase, followed by a repeat sign. The second staff continues the melody. The third staff shows a change in the melody. The fourth staff shows a change in the melody. The fifth staff shows the end of the phrase. The lyrics are: "né - es, Tous nos vœux, tous nos vœux se -". The music is written in a single system, with the lyrics aligned under the notes. The first staff shows the beginning of the phrase, followed by a repeat sign. The second staff continues the melody. The third staff shows a change in the melody. The fourth staff shows a change in the melody. The fifth staff shows the end of the phrase. The lyrics are: "né - es, Tous nos vœux, tous nos vœux se -".

né - es, Tous nos vœux, tous nos vœux se -

né - es,

né - es, Tous nos vœux, tous nos vœux se -

Tous nos vœux, tous nos vœux se -

Tous nos vœux, tous nos vœux se -

Tous nos vœux, tous nos vœux se -

# # 7 6

FONTE: Edição de *Ariane et Bacchus*, 2016.

As ligaduras de expressão das vozes superiores (*dessus* e solistas) serão mantidas conforme o que se encontra na fonte [B], devido à grande inconsistência na fonte [A]. As ligaduras de tempo que constam somente na fonte [B] e não constam em outras fontes, serão indicadas por uma ligadura pontilhada.

Não era usual na França, mais especificamente na *tragédie en musique* ouvir-se a voz de castratos. Vimos no capítulo anterior que Luís XIV contratou alguns castratos italianos para cantar como *dessus* na Chapelle. Vamos definir a voz de *haute-contre* como uma voz de tenor aguda, diferenciando também a tessitura da qualidade vocal. Mary Cyr (1997) pontua que a tradução direta em 1703 por Brosard de *haute-contre* para contratenor foi causa de muita confusão. Os contratenores na Itália eram em sua maioria castratos, o que não ocorria na França. Du Mesny que cantou a parte de Bacchus em *Ariane et Bacchus* foi considerado como “ magní-

fico” por LaBorde<sup>139</sup>. Cyr cita um relato de um viajante chamado Joseph de Lalande (1768) sobre a voz de Jélyotte, *haute-contre* que cantou quase todos os personagens masculino de Rameau: teria uma extensão até o ré 4 e enfatizava que *haute-contre* era uma voz rara. É importante ressaltar que o diapasão na época de Lully estava em torno de 392Hz, no período de Rameau, entre 392Hz e 415 Hz e quando Gluck estava compondo suas óperas, 430Hz (VERSCHAEVE. 2012).

Na apresentação do texto constarão os personagens, a voz e a tessitura específica de cada um. Na tabela abaixo consideramos a altura de C o dó central do piano. S= soprano, Hc= *haute-contre*, T= tenor, Bar= barítono e B = baixo.

TABELA 3 Tessitura dos personagens

Personagem	Tessitura	Voz
La Nymphe	D3 – G4	S
Un Plaisir	F#2 – B3	Hc
Pan	G1 – E3	B
Terpsicore	F#3 - G54	S
La Gloire	F#3 – A4	S
Ariane	E3 – A4	S
Corcine	E3 – G4	S
Adraste	F1 – F3	B
Géralde	F1 – E3	B
Dircée	E3 – A4	S
Le Roy	A1 – F3	Bar
Le Sacrificateur	G1 – E3	B
Junon	E3 – A4	S
L’Amour	G3 – A4	S
Bacchus	E2 – B3	Hc
Un Suyvant du Roy	A2 – C4	Hc
Matelot I	F#2 – G3	T
Matelot II	B1 – E3	B
Lycas	D2 – E3	T
Phobetur	D2 – E3	T

<sup>139</sup> LABORDE, J-B. *Essai sur la musique ancienne et moderne*, iii, 1780, *apud* Cyr (1997).

Personagem	Tessitura	Voz
La Nymphé	D3 – G4	S
Un Plaisir	F#2 – B3	Hc
Pan	G1 – E3	B
Terpsicore	F#3 - G54	S
Songe I	F#3 – F#4	S
Songe II	A2 – A3	Hc
Phantase	F2 – F3	T
Alecton	G2 – F3	T
Elise	F3 – F4	S
Mercure	A2 – F#3	T
Jupiter	C2 – E3	Bar
La Naxienne	F#3 – G4	S

FONTE: a autora, 2017.

As tabelas de revisão empregam o seguinte formato:

TABELA 4 Exemplo de tabela de revisão do Ato I, Fonte [A].

Seção	Compasso	Parte	Fonte com erros	Fonte correta
Scène première	30.3.2	Ariane	A	B e C
	40.3-4	Dvn	A	B e C
	48.3	Ariane	A	B

FONTE: a autora, 2016.

Um segundo tipo de tabela corresponde às dúvidas da fonte [C] das partes vocais de *premier et second dessus*, *second dessus*, *haute-contre*, *taille*. A parte de *basse* não foi encontrada:

TABELA 5 Tabela de revisão da Fonte [C] – *dessus de choeur*.

Compasso	Parte	Problema
89	Corcine	Juntar as semicolcheias
113.3	Corcine	Nota si e não ré. Troca de pentagrama em [C] Corcine no superior e Ariane no inferior.
127.1	Corcine	2 semínimas, sem pontuação
141.2	Ariane	Dó natural
148.2	Ariane	colcheia

FONTE: a autora, 2016.

Um terceiro tipo são às tabelas da parte instrumental da Fonte [C], que correspondem às partes de *premier dessus de violon*, *second dessus de violon* e duas partes de baixo contínuo da cópia Philidor de 1703.<sup>140</sup>

TABELA 6 Tabela de revisão da Fonte [C] *Premier e second dessus de violon*.

Compasso	Parte	Problema
1	1er./2nd. Dsvn	A segunda voz é 2nd Dsvn
4		4º tempo + (ornamento)
194		1º e 2º ligados. A ligadura inclui a última semicolcheia
194.3		Semínima pontuada
196-197		Os 2 fás mínimas ligados

Ao juntar as tabelas de revisão das fontes [A] cor preta, [B] cor preta e [C] verde no instrumental e azul no vocal, teremos uma forma de comparação e revisão visual e sequencial. A última coluna corresponde à decisão editorial.

TABELA 7 Tabela comparativa das três fontes [A] e [B] em preto, [C] instrumental em verde, [C] vocal em azul.

Seção	Compassos Bar numbers	Partes	Fonte [A]	Fonte [B]	Fonte [C]	Correção dos editores
-------	--------------------------	--------	-----------	-----------	-----------	--------------------------

<sup>140</sup> A revisão da Fonte [C] instrumental foi feita por Atli Ellendersen.



Scène I	2. 1-2				Ligadura 1º e 2º tempo	
	8				76	
	14 (casa 2)				#	
	15-22				Todas as fontes tem clave de dó 2ª. Linha. Sibelius notado diferente	
	21				Só 4 colcheias na ligadura.	
	31.6	Ariane	Colcheia	Semínima	7 4 e não 7bemo!; colcheia.	
	38				7 4 e não 7	
	39.4				6	
	41.3-4	Dvn	Sem. pontuada, colcheia	Semínima, semínima	Semínima, semínima	
	48.3	Ariane	Dó natural	Dó #	Dó #	
	49.2	Tvn	Dó natural			C#
	50.4	Tvn	Ré natural			D#
	51.3	Ariane	Ré natural		Sol natural	
	67				b # # ou b ♯#	
	68				3º tp 6 e 4º tp b	
	69				4 e #	
	70 (casa 2)				#	

FONTE: a autora, 2016.

## 5.5 O LIBRETO

O libreto traduzido constará da edição crítica de *Ariane et Bacchus*.

No estabelecimento do texto do libreto, manteve-se a ortografia antiga com notas de rodapé para a ortografia moderna. As notas de rodapé aparecerão somente na primeira vez em que a palavra tiver de ser corrigida ou esclarecida (ANEXO 3, p.117). Uma das razões para a não modernização do texto é conservar a possibilidade da força da declamação, importante característica da época para a performance da *tragédie en musique*. O libreto tem uma diferenciação histórica. Atualmente os intérpretes de música de época e teatro clássico francês buscam a restituição da

pronúncia do francês antigo e do gestual que acompanhava a declamação e o canto, através do estudo de tratados de época dos quais podemos citar os principais como *L'Art de bien chanter* de B. de Bacilly (1668), *Traité du récitatif : dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant* de J. Grimarest (1708), *Principes de musique* de M. de Montéclair (1736) e *L'Art du Chant* de J.A. Bérard (1755).

Considerando a ortografia, letras como o *u* e *js* foram atualizadas para *v* e *s*. No exemplo abaixo, podemos ver o texto do personagem (uma personificação) A Glória (*La Gloire*) do prólogo de *Ariane et Bacchus* conforme a ortografia antiga preservada. As palavras em negrito tem a ortografia moderna correspondente indicada na nota de rodapé.

#### LA GLOIRE.

*Il est **vray** qu'il m'**ayma** dés sa plus tendre  
enfance;  
Que toujours je le **sceus** charmer:  
Une juste **reconnaissance**  
Fait que je l'aime autant qu'il peut aimer.*

#### A GLÓRIA

É verdade que ele me amou desde a mais ten-  
ra  
infância  
Que sempre eu o soube encantar:  
Um justo reconhecimento  
Faz com que o ame tanto quanto ele pode  
amar.

Na partitura, os títulos e didascálias serão escritos em francês moderno, as versões originais em francês antigo estarão na transcrição do libreto.

Um detalhe interessante em relação à ortografia pode ser percebido no título de *Ariane et Bacchus*. Nós podemos verificar que no título da fonte [A] há o registro *Arianne et Baccus*, onde há o *n* duplo de *Ariane* e a ausência do *h* em *Bacchus*. Já na fonte [B], a ortografia da página título está como *Ariane et Bachus*, e na mesma edição no Ato I, aparece como *Ariadne et Bachus*; na fonte [C], no frontispício impresso *Arianne et Bacchus*, e na primeira página da parte do *dessus de violon*, *Ariane et Bachus*. Como decisão editorial, manteremos o título *Ariane et Bacchus*.

As inconsistências de ortografia são absolutamente comuns, numa época – entre século XVI e XVIII – em que o idioma francês escrito estava em fase de normatização. Várias línguas regionais (dialetos) eram falados na França do século XVII. O latim ainda era muito utilizado em textos acadêmicos. O primeiro dicionário francês publicado data de 1539. A Académie française que tinha como finalidade estabelecer as regras para o idioma francês foi fundada em 1635. Com esforço e algumas vezes o uso da força contra a língua regional, no decorrer do século XVIII, o francês

clássico acabou tornando-se até mesmo o idioma que era usado na diplomacia europeia.

Nas figuras seguintes exibimos a mesma cena de Junon, Ato III, cena III, antes e depois da transcrição e digitalização. Neste recitativo chama a atenção a característica da métrica alternada dos compassos do recitativo francês: saímos do Prelude em 6/8, segue um 2 por dois compassos, depois um 3/2, voltamos ao 2 e por fim mais um compasso de 3. A base do ritmo da declamação é que conduzia a música.

FIGURA 41 Ato III, cena 3, Récitatif Junon.

The image shows a handwritten musical score for a recitative scene. It consists of five staves. The first staff is labeled 'Prelude' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'Basse continue' and contains a bass line. The third staff is labeled 'Junon' and contains a vocal line with the lyrics 'Quel plaisir pour Junon d'exer-'. The fourth staff is labeled 'Basse continue' and contains a bass line. The fifth staff is labeled 'Basse continue' and contains a bass line with the lyrics 'cer l'aueangeance Jeueux faire sentir a Bac'. The score is written in a cursive, handwritten style.

FONTE: BnF.

FIGURA 42 Ato III, cena 3. Récitatif Junon.

SCÈNE TROISIÈME

5

ment. Junon  
Quel plai-sir pour Ju-non d'ex-er-cer sa van

Prelude

98 108 115

gean- ce? Je veux fai-re sen - tir à Ba chus mon cou - roux: Ah! qu'il me se - radoux De pou-voir à ses

feux ô-ter tout es-pe-ran - ce! Ah! Ah! qu'il me se-radoux De pou-voir à ses feux ô-ter tout

FONTE: Edição de *Ariane et Bacchus*, 2016.

Nos anexos desta dissertação acrescentamos a tipografia da apresentação do texto da partitura (Anexo 1), a Chacona inteira do Ato II (Anexo 2), uma parte da *Symphonie du Sommeil*, (Anexo 3), e parte do Libreto com correção da ortografia antiga das palavras em notas de rodapé (Anexo 4).

A primeira versão completa da edição de *Ariane et Bacchus* foi utilizada durante os ensaios realizados para o concerto de novembro de 2016.

## CONCLUSÃO

A edição crítica é uma ferramenta musicológica de grande utilidade para o conhecimento e a prática musical.

A bibliografia sobre edição crítica existente no Brasil é muito pequena. Nas últimas décadas apareceram alguns trabalhos, dissertações e teses sobre a obra de compositores brasileiros, que dão maior ênfase em sua maioria na análise musical das obras. Os trabalhos de Carlos Alberto Figueiredo (entre eles sobre a obra de José Maurício Nunes Garcia), que destacam principalmente a música colonial brasileira são base para o conhecimento metodológico da crítica textual em português. O levantamento desta bibliografia preenche uma lacuna importante para futuros estudos em língua portuguesa.

O uso de excelentes edições, críticas fundamentadas na performance musical auxilia o músico intérprete no seu trabalho do dia-a-dia. A comparação de *Thésée* e *Didon* no trabalho metodológico foi um elemento importante para esclarecer os pontos de conflito e dúvida que apareciam e os procedimentos para resolvê-los.

Ainda não existe uma edição moderna das óperas de Marais e não podemos descartar futuras alterações no nosso trabalho, levando em conta que nenhuma edição é definitiva. Pesquisar o homem que foi Marais, situá-lo no ambiente da corte de Luís XIV, extrair do papel a essência da música francesa vocal na transição do século XVII para XVIII, isto sem falar da recriação do espetáculo para performance, são passos que transformam a maneira de ver e ouvir a música de época. Sabemos que não podemos falar de autenticidade, a partir do momento em que não somos os músicos que vivenciaram o momento da criação, o público e a sociedade na Paris sob a regência absolutista. Também não possuímos os mesmos instrumentos, quando tanto, réplicas. Nosso pensamento estético está completamente transformado.

Durante os anos de 2015 e 2016 estive trabalhando junto com o grupo LAMUSA na revisão da transcrição de uma obra com um significado que supera as fronteiras do academicismo. A convivência com colegas que contribuem, que aliam-se para um objetivo comum supera as dificuldades do trabalho. Com este projeto de transcrição, revisão e edição crítica de *Ariane et Bacchus* de Marin Marais, pretendemos deixar documentado e disponibilizado para um público amplo, numa linguagem atual, uma obra valiosa de um compositor melhor conhecido por suas obras



para viola da gamba. Em seu *Terceiro livro de peças para viola* (1711) publicado por ele mesmo, lemos as palavras de Marais (FIGURA 43):

A honra que o público me tem dado por quase trinta anos executando minhas peças, fez-me decidir dedicar a ele este terceiro livro. Espero que ele tenha a bondade de prestar atenção aos cuidados que tenho tido com esta obra, que não teve nenhum outro objetivo do que agradá-lo. O grande número de peças curtas e de fácil execução que o compõem é uma prova que eu quis satisfazer às instâncias urgentes que me foram reiteradas tantas vezes de todo lugar, desde meu Segundo livro. Contudo, eu acreditei dever misturar ali algumas peças fortes e cheias de acordes com vários *doubles* para alegrar aqueles que estão mais adiantados na viola. Enfim, o aumento de algumas marcações que não estão nos meus dois livros precedentes, e que são essenciais para o gosto das minhas peças, deve persuadir o público que eu não negligenciei nada para merecer a bondade que ele me tem honrado até aqui. Eu gostaria de poder igualar meu reconhecimento às obrigações que eu lhe tenho.

Marais

FIGURA 43 Aviso ao público do Terceiro Livro de peças para viola de Marais. (1711)

## AV PVBLC .

*L'honneur que me fait le public depuis près de trente années en exécutant mes pièces , m'a déterminé à lui consacrer ce troisieme livre . J'espère qu'il aura la bonté de faire attention que tous les Soins que j'ay pris dans cet ouvrage, n'ont eû d'autre objet . que de luy plaire . Le grand nombre de pièces courtes et faciles d'exécution qui le compose, est vne preuve que j'ay voulu Satisfaire aux pressantes jnstances qui m'ont eû tant de fois réiterées de toute part depuis mon Second livre . Cependant j'ay crû devoir y mêler quelques pièces fortes et remplies d'accords avec plusieurs doubles, pour contenter ceux qui sont le plus avancez dans la viole . Enfin l'augmentation de quelques marques qui ne sont point dans mes deux précédens livres, et qui sont essentielles pour le goût de mes pièces, doit persuader le public que je n'ay rien negligé pour meriter la bonté dont j'l'm'a honoré jus qu'icy, Je voudrois pouvoir égaller ma reconnaissance aux obligations que je luy ay .*

MARAIS

FONTE: ISMLP

A restituição de uma obra de mais de trezentos anos aos ouvintes do século XXI, a um público acostumado a mudanças, a resultados rápidos, é uma realização extremamente satisfatória. Podemos acrescentar, que algumas partes deste trabalho funcionam como um pequeno manual do passo-a-passo para uma edição crítica, que será útil para futuros pesquisadores interessados em trabalhar com edições críticas de música.

A voz de Marin Marais vai ser restituída às salas de concerto através da colaboração de músicos e estudiosos de outras áreas interessados em manter viva a sua obra.

## REFERÊNCIAS

AQUINO, Maria Clara. **O Hipertexto como Estrutura Editorial Básica da Internet: Construção Coletiva e Interatividade na Escrita Hipertextual**. 2004.

BARTHÉLEMY, Maurice. **Les Opéras De Marin Marais**. *Revue Belge De Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, vol. 7, no. 2/4, 1953, pp. 136–146. Disponível em [www.jstor.org/stable/3686034](http://www.jstor.org/stable/3686034). BIANCONI, L., *Music in the Seventeenth Century*. 1.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BIANCONI, L., **Music in the Seventeenth Century**. 1.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BONNET, G-E., **Philidor et l'évolution de la musique française au XVIIIe siècle**, Paris: Librairie Delagrave, 1921.

BOORMAN, S. **Bibliography of music**. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03039> Acessado em 01/01/2017.

BOORMAN, S. et al. **Printing and publishing of music**. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40101pg1> Acessado em 07/04/2016.

BOUISSOU, S. **Les Enjeux d'une édition critique**, IRPMF, halshs-00518121, 2010. CARACI VELA, M. *Musical Philology, Institutions, History, and Critical Approaches*, Pisa, Edizioni ETS, 2015.

BRETT, P. **Text, context and the early music editor**, in *Authenticity and early music: a Symposium*, Oxford e Nova Yorque, 1988, pp. 83-114.

CARACI VELA, M. **Musical Philology**, Institutions, History, and Critical Approaches, Pisa, Edizioni ETS, 2015.

COMTE de COSNAC, BERTRAND, A **Mémoires du Marquis de Sourches**, sur la règne de Louis XIV, V.12, Hachette et cie, Paris, 1882.

CLÉMENT, F. **Dictionnaire Lyrique**, Librairie Larousse, Paris, 1869.

DRATWICKI, B. **Marin Marais violiste a l'Opéra**, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, Versailles, 2006.

DE WAILLY, N. **Mémoire sur les variations de la livre tournois depuis le règne de Saint Louis jusqu'à l'établissement de la monnaie décimale**. Imprimerie Impériale, 1857. Disponível em <https://books.google.fr/books?id=FOUZAAAAYAAJ>. Acessado em 23/11/2016.

DUFFIN, R. **Performance practice**: Que me veux-tu? What do you want from me? *Early Music American Magazine* 1, 1995. Disponível em <http://musicserver.case.edu/~rwd/EMPP/ppqmvtp2.html>, Acessado em 06/04/2016.

DURON, J., FERRATON, Y. **Henri Desmarest (1661-1741)**, Editions Mardaga, 2005.  
EISENSTEIN, E., **The Printing Press as an Agent of Change: Communications and cultural transformations in early-modern Europe**, Cambridge: CUP. 1979.

FIGUEIREDO, C. A. **Tipos de edição**. Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação, Rio de Janeiro, N.7, (p. 39-55), 2004.

\_\_\_\_\_. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX, teorias e práticas editoriais**, Rio de Janeiro, 2014.

FLICHE, Augustin. **Dom Henri Quentin, Essais de critique textuelle (Ecdotique)**, 1926. In: *Revue des Études Anciennes*. Tome 30, 1928, n°3. pp. 254-255.

GEAY, G. **La restitution de partitions réduites**, In: *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Annales de l'ACRAS - n° 4, juin 2010 Actes du colloque international, Versailles, 2008.

GIANNINI, T. **The Music Library of Jean-Baptiste Christophe Ballard**, Sole Music Printer to the King of France, 1750 Inventory of his Grand Collection Brought to Light in *E-Documentation in the Humanities*, Series 1, Spring 2003.

GIRDLESTONE, M., **La Tragédie en musique (1673-1750)**, considérée comme genre littéraire, Librairie Droz, Genebra, 1972.

\_\_\_\_\_. **Tragédie et Tragédie en Musique (1673-1727)**, In: *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, n°17. pp. 9-23, Paris, 1965.

GOLDBERG, L. G. **As "Valsas Humorísticas" de Alberto Nepomuceno: uma edição crítica**. *Per Musi*, 3, p. 78-102, 2002.

GRIER, J. **Editing**. The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2186> . Acessado em 13/03/2016.

\_\_\_\_\_. **La Edición crítica de música**. Historia, método y practica. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

INGARDEN, R. **The work of music and the problem of its identity**, University of California Press. 1986. 181p.

KASTAN, **Print, literary culture and the book trade**, *The Cambridge History of Early modern English literature*, Mueller, J., Cambridge University Press, 2002.

HARNONCOURT, N. **O Discurso dos Sons**, tradução de Marcelo Fagerlande; Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

KERMAN, J. **Musicologia**, tradução de Álvaro Cabral; São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KINNEY, G. **Marin Marais as Editor of his own Compositions**, *Viola da Gamba Society of America*, Vol 3, p. 5-16, Edgewater, 1966.

LA GORCE, J. **L'opéra à Paris au temps de Louis XIV**: histoire d'un théâtre, Paris: Desjonquères, 1992.

LA GORCE, Jérôme de. L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau. **Revue de Musicologie**, [s.l.], v. 76, n. 1, p.23-43, 1990. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/947152>. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/947152>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

LE BLANC, H. **Défense de la Basse de viole**, Pierre Mortier, Amsterdam, 1740.

LEMAÎTRE, Edmond. Aspects de l'orchestre dans les opéras de Marin Marais. In: Dratwicki, Benoît. **Marais, violiste à l'Opéra**. Versailles: Éditions Du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2006. p. 95-113.

MARAIS, Marin. **Ariane et Bacchus. Tragédie, mise en musique**. Paris: Edição. Ballard, 1696. 1 partitura (318 p.). Redução solos, baixo contínuo. Disponível em: <[http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00087062/image\\_1](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00087062/image_1)>. Acesso em: 24 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. **Ariane et Bacchus**. Paris: Philidor, 1703. 1 partitura (366 p.). Grade completa. Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39759400>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. **Ariane et Bacchus**. Paris: Philidor, 1703. 9 partituras (000 p.). Vários.

MASSIP, C. **La Collection Musicale Toulouse-Philidor À La Bibliothèque Nationale**. *Fontes Artis Musicae* 30 (4). International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centers (IAML): 184–207. 1983. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23505465>. Acessado em 13/02/2016.

MICHAELIS: **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998-(Dicionários Michaelis). 2259p.

MILLIOT, S. & LA GORCE, J., **Marin Marais**, Fayard, Paris, 1991.

POWELL, J. **Music and Theatre in France (1600-1680)**, Oxford monographs on Music, Clarendon Press, Oxford, 2000. Disponível em [http://www.personal.utulsa.edu/~john-powell/Music\\_and\\_Theater\\_in\\_France/contents.htm](http://www.personal.utulsa.edu/~john-powell/Music_and_Theater_in_France/contents.htm), Acessado em 06/01/2017.

QUENTIN, H. *Essais de critique textuelle: (ecdétique)*, Picard, 1926.



RAYNOR, H. **História social da música**, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1978.

ROUSSEAU, J.-J. **Dictionnaire de musique**, Veuve Duchesne Librairie, Paris, 1768.

SADIE, J.A.V, **Marin Marais and his contemporaries**, *The Musical Times*, Vol. 119, pp. 672-674, No. 1626, 1978.

SADLER, G. **Tragédie en musique**. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44040> . Acessado em 18/03/2016.

SILVA J. P., **Crítica textual e edição de textos**, UERJ. Disponível em <http://www.filologia.org.br/viisenefil/03.htm>. Acessado em 10/02/2016.

VERSCHAEVE, M., **Le traité de chant et mise en scène baroques**, Ed. Robert Martin, 2012.

WAQUET, F. **Philidor l'ainé, ordinaire de la Musique du Roy et garde de tous les livres de sa Bibliothèque de Musique**. *Revue de Musicologie*, 66 (2), 203-216. 1980.

## ANEXOS

## ANEXO 1 Tipografia Da Apresentação Do Texto

Tipo usado	✿ Garamond (texto do libreto na partitura)	10.0
Página separada para cada Ato	ACTE SECOND	21.7
Título das cenas	SCÈNE PREMIÈRE ✿ não abreviado, centralizados e em caixa alta) ✿ corrigido para o francês moderno	15.7
Subtítulos Personagens e didascálias	<i>Ariane, Corcine, Choeur</i> <i>Dircée</i> seule ✿ Os personagens das cenas são citados por ordem de entrada em itálico e negrito. Em caso de entradas superpostas, citá-los pela ordem em que aparecem na partitura verticalmente. ✿ Os personagens presentes que não cantam são citados na sequência e por ordem de importância. ✿ Os personagens são citados sempre antes dos coros, bailarinos.	10.7
Entradas dos personagens na partitura, e didascálias	Nymphe, La Gloire La Gloire, sa Suite , & tous les Acteurs de la Scène précédente ✿ acima da primeira nota, nomes de personagens em negrito ✿ corrigido para o francês moderno	10.0
Didascálias presentes somente nos libretos	[Junon sous les traits de Dircée] ✿ Inseridas na partitura entre colchetes ✿ Outros elementos presentes somente nos libretos, aparecerão na partitura entre colchetes com o tamanho de fonte apropriado	10.0
Título de unidade musical	Ritournelle, Prelude ✿ Fonte em negrito, acima e alinhado com a primeira nota ou pausa do pentagrama superior	10.7
Indicações de andamento	Lentement, Vif, viste ✿ Fonte regular e alinhada com a primeira nota ou pausa abaixo do pentagrama superior	10.0
Sinais de dinâmica	doux, fort ✿ Fonte regular e alinhada com a primeira nota ou pausa abaixo do pentagrama superior	10.0
Indicações de execução e expressão	Sourdines, Trio, Tous, Fin ✿ Fonte regular e alinhada com a primeira nota ou pausa abaixo do pentagrama superior ✿ No caso de “Fin” no meio da música, repeti-lo abaixo do <i>dvn</i> , e do BC e acima do soprano do coro (para que não se confunda com a letra). ✿ “Tous” e “Trio” devem aparecer abaixo das cordas e acima do Coro.	10.0
Listas dos instrumentos/personagens	Dvn, Hcvn, Tvn, Qvn, Junon, etc ✿ no início de cada trecho, à esquerda de cada sistema, abreviação dos instrumentos e nome do personagem que entra em primeiro lugar	10.0

Indicação de instrumentação	<p>Flutes</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Fonte regular e alinhada com a primeira nota ou pausa abaixo do pentagrama</li></ul>	10.0
-----------------------------	--	------

FONTE: a autora, 2016.

ANEXO 2 Chacona de *Ariane et Bacchus*

Chaconne

[Dessus de violon]

[Haute-contre de violon]

[Tailles de violon]

[Quintes de violon]

[Basses de violon & basse continue]

9

18

26

Figured bass notation: 6 4 7 6 7 6# 6 6 4 7 6 6 7 6# 4 3 6 6# 7 6# 4 3 6# 7 6 6 6 6 7 6 6 6 6 6 6

2

34

42

50

57

Trio

[div]

7 6 6 4 7 6 6

6 7 6# 7

5 6# 6 4 3



65 Tous

6 3 7 7 6# 4 7 3 6 3 7 7 5b

74

80

4

86

Trio

86 87 88 89 90 91 92

93

Tous

93 94 95 96 97 98 99 100

101

101 102 103 104 105 106 107



6

136

fort

fort

6/4

5b

#

6

5b

6

5

#

145

*doux*

6 $\flat$  7 6 $\flat$  7 6 $\flat$  # 6 $\flat$  7 6 $\flat$  7 6 4# # 6 $\flat$

154

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of five staves. The first two staves are for the vocal melody, with the first staff in treble clef and the second in alto clef. The third staff is for the piano accompaniment in bass clef. The fourth and fifth staves are for the guitar accompaniment, both in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some performance instructions in Italian, such as 'Cantare con dolcezza' and 'Cantare con forza'. The score is numbered 154 at the top left.

161

Trio

[div]

Tous

171

fort

178



8

185

6 6 7 7 6 6

192

6 4

198

Trio

6 4 2 6 7 8

205

214

214

Tous

220

ANEXO 3 *Symphonie du Sommeil*. Ato III, cena 6.

13

## SCÈNE SIXIÈME

*Phobetor, Phantase* [paraissent suivis de Songes sous la forme d'Amours,  
dont l'un d'eux paroist estre Bachus et l'autre Dircée]<sup>9</sup>

**Symphonie du sommeil**  
doux

Violons et Flûtes

259

seul peut de morcœur cal-mer l'in-qui-e - tu - de.

5<sub>b</sub> 6 6 5<sub>b</sub> 6 3 5 6<sub>b</sub> 6 7 6 # 6 7 6

A PARTIR DAQUI  
COLOCAREMOS LIGADURAS DE  
EXPRESSION SOMENTE DA FONTE B

268

6 4 5 6# 6 6 6 6 5b 4 7b 3 6 4# 6#

14

277

7 7  $\flat$  7  $7b$  7 6 6 6  $6b$  6 7 6 7  $6b$  4 5  $\flat$  -----

287

7 7 6 # 6 6 7 6 6  $6b$  # 7 6 7 6 #

298 15

Phobetor

E-loi-gnez vous de ce char-mant sé-jour, A-mants qui ne pou

6 6 7 6 6<sup>#</sup> 6 6 7

307

vez ob-ser-ver le si-len-ce, Mor-phée i-cy tient sa pai-si-ble Cour, Et les mor

7 b 7 6<sup>#</sup> 6 # 6



## ANEXO 4 Parte do Libreto com correção da ortografia antiga das palavras em notas de rodapé.

CHOEUR.

Bannissons à jamais la crainte & les allarmes,  
Goûtons un calme heureux au gré de nos desirs<sup>10</sup>,  
Lorsque nos ennemis veulent prendre les armes,  
Ils ne peuvent<sup>11</sup> troubler nos innocents plaisirs.

LA NYMPHE DE LA SEINE.

5 Les fureurs de la Guerre  
Ne peuvent penetrer<sup>12</sup> dans cet azile<sup>13</sup> heureux:  
Mars, loin de nous fait gronder son Tonnerre  
Et laisse icy<sup>14</sup> regner<sup>15</sup> les Amours & les Jeux.

Un suivant de la Nymphé.

10 Sous cet<sup>16</sup> heureux empire,  
Dans ce charmant sejour<sup>17</sup>,  
Si quelqu'un d'entre nous soupire,  
Il ne soupire que d'amour.

UN PLAISIR

15 Beutez<sup>18</sup>, qui possédez<sup>19</sup> de si charmants appas,  
Gardez-vous bien d'estre<sup>20</sup> cruelles:  
Le plus grand crime d'icy bas, C'est d'estre belles,  
Et n'en profiter pas.

PAN.

Preparons<sup>21</sup> des Festes<sup>22</sup> nouvelles,  
Pour les plus juste & le plus grand des Roys<sup>23</sup>,

<sup>9</sup> Et.

<sup>10</sup> Désirs.

<sup>11</sup> Peuvent. Nesta palavra é bem provável que houve um erro de impressão, pois as outras que seguem no texto estão com a grafia apresentada atualmente.

<sup>12</sup> Pénétrer.

<sup>13</sup> Asile.

<sup>14</sup> Ici.

<sup>15</sup> Régner.

<sup>16</sup> Ce.

<sup>17</sup> Séjour.

<sup>18</sup> Beautés.

<sup>19</sup> Possédez.

<sup>20</sup> Être.

<sup>21</sup> Préparons.

<sup>22</sup> Fêtes.

<sup>23</sup> Rois.